1re ANNÉE — N° 4 Le N° de 24 pages, France : 3 fr. 60 — Belgique : 5 fr. 50 belges — U. P. : 4 fr. 50 — Autres pays : 6 fr. AVRIL - MAI

L'ARTISAN LITURGIQUE

Revue bimestrielle d'art religieux appliqué

(24 pages illustrées dont huit en couleurs)

Bureaux : 16, Rue Fénelon, NIMES (Gard)

Payements par Mandats-Cartes



Prix des abonnements :

FRANCE ET COLONIES	Un An,	20 fr.
ÉTRANGER : Belgique	—	32 fr. belges
Union Postale.	—	25 fr. français
Autres pays	—	30 fr. français

Union Postale : Allemagne, Argentine, Autriche, Brésil, Bulgarie, Canada, Chili, Congo belge, Cuba, Danemark, Égypte, Espagne, États-Unis, Éthiopie, Grèce, Haïti, Hongrie, Italie, Lettonie, Luxembourg, Mexique, Norvège, Paraguay, Pays-Bas, Perse, Pologne, Portugal, Roumanie, Salvador, Serbie, Suède, Tchécoslovaquie, Turquie, U. R. S. S., Uruguay.

CHASUBLE N° 5

LE PAON

Symbole de la Résurrection (v. p. 57)

MÉDAILLON DU DOS

A GRANDEUR

Voir explications pages 66 et 67

THE CHRISTIAN SYMBOLISM

THE PEACOCK

A. — Signification of the peacock in the christian art

Art is necessarily a concrete matter; therefore to render things abstract, it must receive itself material forms.

Among the Christian symbols employed at the birth of the Christianity, I first remark that of the peacock, because it remounts to the primitive times.

This bird originates from the East and the oriental art used it very often. From the East, it came to our country, and especially the artists of Northern Italy and those of Central France used it in turn.

The ancestors attributed incorruptibility to this animal's flesh: it became then a symbol of immortality.

Besides, the peacock looses each year its feathers and is invested with a new plumage at springtime, when nature seems to come out of death and the Church celebrates Easter. It was easy then to the Christians to find in it a symbol of Resurrection. Saint Antoine of Padoue later on expressed this thought in one of his sermons. He says "that at the General Resurrection this peacock, which is nothing else but our body (pavo ille, corpus nostrum), will receive the feathers of immortality having thrown away those of the mortality" (Serm. Fer. 5 post Trinit).

And as the peacock's tail, outspread, shows long feathers covered with eyes, it was regarded the symbol of the divine vision of which the elects will enjoy the sight in heaven after the resurrection.

What gives particular weight to these diverse ideas, is that the peacock figures in the art of the first Christian century among other representations, attesting immortality and resurrection, and that it is found more often in sepulchral rooms or on graves.

The peacock represents the Christ resuscitated, and also above all the Christians who will one day participate in His resurrection. Thanks to their faith in Jesus and the receipt of the life bread. "He who eats my flesh and drinks my blood will be granted eternal life and I will resurrect him on the last day" (defunct's gospel).

This is why we see on the graves some doves, eagles, lions or peacocks turned toward the Chrisme, symbol of the Christ, or refreshing themselves at the limpid springs of a chalice full of wine and surmounted with a cross. "Qui est vas vitæ nisi Christus? Who is the vase of life, unless it be the Christ, says Saint Augustin", or else, eating the vine's fruits, the branches of which come out of the same chalice, alike the one used at the altar, or the one with which the precious blood was distributed to the faithful (Ministeriel chalice at Anses).

The peacocks who hasten toward the holy chalice or who feed themselves with the raisins of the vine, represented by the Christ, express the joys felt by chosen to the heavenly banquet and resurrection, of which the Eucharist is the pledge. They show that participation in the holy banquet procures immortality and assures the means to reach it.

B. — Representation of the peacock in the Christian art

The peacock is represented posed on a sphere, its tail outspread, showing its long feathers full of eyes, in the Saint Marcellin and Saint Peter cemetery (Bottari t. II, pl. 97) and at the sixth room of Saint Agnes catacomb (id. t. III, pl. 184). This symbolic bird is to be seen also in the paintings of Priscille and Callixte catacombs.

Priscilla's cemetery, on the Salaria Way, two miles distant from the actual gate of Rome, owes its name to a Christian family named Priscilla, who according to tradition, welcomed Saint Peter.

As many others, Priscilla's catacomb was formed by reunion of hypogeum primitively separated, and which date far back into antiquity.

The paintings of the big crypt are executed according to the classic art of the pagan school, adopted, imitated by Christian art at starting.

The proceeds of execution and style are alike those of the Greek-Roman school from which Christian artists drew them; they are Christian ideas clearly expressed.

The ceiling of Priscilla's cemetery represents in the middle the Good Pastor with Lambs, and in the medallions, doves with an olive branch and some peacocks (see figure 2).

In the Calixte's cemetery, paintings of which were made at the end of the third century and in a less classic style than the preceding ones, it is seen in the room called "The Ocean" big peacocks, out of proportion besides the rest of the composition. They are framed with wide strips painted with red, yellow and green. What would be more natural than to find in the catacombs, Christian sepulchre, the bird symbol of resurrection and beatific vision of the chosen in Heaven.

In the museum at Aquileia is to be seen a Christian mosaic representing a peacock (see figure 3). Here again one feels the oriental influence in the choice of this symbolic bird. Aquileia was an important village of Illyria, on the Adriatic Gulf. Before being demolished by Attila, it was connected with the East.

This mosaic already reflects the Byzantine art, which was born of the Roman and Asiatic art.

Another mosaic coming from San Severo Church, now destroyed, represents also some peacocks near a broad, fluted cup (VIth century). This design is to be seen under figure 1.

But where the oriental influence on Occidental works of art is visible, it in the sculpture, specially in the ornamentation of funeral monuments, in the inscriptions and miniatures and in the manufacture of silk clothing employed in the fabrication of chasubles or to protect the Saints' relics during the Middle Ages. We shall then examine more attentively these three points.

a) — Representation of the Peacock in the Sculpture

It is in Northern Italy, in the Emilia, at Ravenna, and in the Venitia, at Venice, that we found during the VIth and VIIth centinues the greater number of sculptures reflecting the Byzantine character.

There is first the cathedral or pulpit of Saint-Maximin, bishop of Ravenna (546-561). This pontifical throne, situated in the cathedral or metropolitan church, is ornamented on the front with evangelists' figures and foliage where lions, stags and two peacocks are playing (see figure 6).

Without any doubt we must not carry too far the interpretation of the figures, inasmuch as during the different epochs the artists' imagination has always been a part of art. There is in the Christian ornamentation some conventional figures as in the Greek and Roman sculpture. But when a comparison is established between the decoration of that cathedral and that of other religious monuments of the same epoch, one cannot abstain from observing a symbolic intention in the two lions facing each other near a chalice out of which comes a vine plant and in the two peacocks turned toward the sigle.

In Saint-Vital's basilica, at Ravenna, church of the VIth century (526 to 546), it is found, as expected in a religious monument of the Byzantine style, several allegoric representations of the peacock. Several crests show these birds affronting one another and drinking from a chalice (see figure 11).

The principal door of Saint-Peter's church, represents also a peacock eating a bunch of grapes. At the bottom a stag, doing the same, completes the symbolism. Those animals represent the Christian souls feeding themselves with the vine's fruit, which is the Eucharist.

This design inspired Figure 1 of this article (see page 57).

Rohault de Fleury in "the mass", represents two peacocks on a chalice filed with flowers, originating from the IIIrd century (see figure 20).

Among the mouldings of certain ornamentation originating from the frieze of a church to-day destroyed, replaced on the tower of Saint-Germain-d'Auxerre, two peacocks facing one another are remarked. (see Figure 9).

At Venice, in the dome of Torcelo, a bas-relief of the choir (VIIth century), shows two peacocks leaning on a vine and drinking from a chalice posed on a high column (see figure 21). Those birds so raised to draw the divine liquor would seem to indicate a symbolic idea similar to the one mentioned when speaking of the peacocks posed on a pedestal (see figure 15). We must raise ourselves above earthly things to taste those of heaven.

In Saint-Mark's basilica, at Venice, a Byzantine bas-relief, decorating the left ambo of the most important altar, shows two peacocks posed on a sphere (see figure 14). Their wings spread and tails outspread, so that in this manner, the symbolism which is seen in the numerous eyes of the peacock's tail represents the souls enjoying the beatific vision. It has a real value.

A panel of the chancel in the same church shows two peacocks near a chalice (VIIth century). This design is to be seen in figure 8.

Another bas-relief: formella nella fiamata della basilica di S.-Marco, represents two peacocks coming toward a chalice out of which come some vine-branches (see figure 19).

Also at Venice there were placed on the lateral door of del Carmine's church, two peacocks posed on an altar, and drinking with avidity from a cup (VIIth century). This design is reproduced under figure 13.

There is kept in the Museum at Berlin a marble of Venice (VIIth century), representing two peacocks standing on foliage and drinking from a very high chalice. At the bottom a stag quenching its thirst in a chalice whence the precious blood is overflowing, complete the symbolism. It makes us thing of these words of the psalm: "As the stag sighs for the springs, my soul sighs for you, o God". This design is reproduced under figure 10.

The oriental influence was felt also in the works of carving, ivory plates or caskets cleverly worked, which enrich our cathedrals' treasures. Thus is kept at Sens, the Holy Shrine, Byzantine casket of the Xth century, carved in ivory and reminding by its form the silhouette of a Carolinian baptistery. Each side is surmounted by a semi-circular tympan where are seen three times some peacocks facing one another, a subject evidently inspired by one of the prefered ornamentation designs of the Orientals.

Details of this casket are under figure 12.

A silver plate found at Eprave reproduces in relief two peacocks pecking a bunch of grapes or the "hom", symbolic oriental tree. This design is represented under figure 7.

* *

The sarcophagus's study furnishes valuable explanations on the subject which preoccupies us.

The sculptors tried to reproduce in the bas-reliefs of these funeral monuments symbols of the Christian's faith in Jesus-Christ and of the future resurrection of which Jesus-Christ is the element.

The emblems found on these graves are similar to those of Rome's catacombs. There is not only to be seen the Christ monogram, the lamb, the cross, the palm-tree full of fruits, the doves, the crown, but also the phenix and peacock, symbols of immortality and renewed life.

In Saint-Etienne's church at Bologne, the front of Saint-Vital's altar shows two peacocks turned toward a cross and it is known that the mass was celebrated on the martyrs' graves. This design is represented by fig. 15.

In the basilica of Saint-Apollinaire in Classe, at Ravenna, constructed in 549, the sarcophagus of bishop Theodore (677-688) represents in the center the Christ monogram with two peacocks and vine's branches (see fig. 4). It is on this funeral monument an undeniable symbol of the resurrection of the deaths.

It is the same for the cover of the Byzantine sarcophagus found in the same church (see fig. 16).

In this same basilica, another sarcophagus, which is in the gospel's transept and believed to be that of bishop John V (VIIth century), represents as design, under the chrisme, two peacocks facing each other and drinking the waves coming out of a chalice. Perched on a pedestal, they represent the souls who must raise themselves above this world to be able to taste the comfort given by the Eucharist God. They draw from the Christ blood, the virtue which assures immortality. This design is given under fig 15.

Another bas-relief of the same church represents also a chalice out of which come vine's branches with grapes eaten by two peacocks. This design is under fig. 24.

A monument of Pavia, which served as a grave to the abbess Theodote (— 700) shows us the image of a chalice with two handles having a cross coming out of the cup, and two peacocks which come forward to quench their thirst. This design is to be seen under fig. 22. It reminds us of the Sitientes, venite ad agnus of Isaiah: «You who are thirsty, come to the springs, says the Lord, and drink with Joy» (Saturday of the 4th week of Lent).

A Byzantine balustrade of the chapel called Relics' Chapel in the Basilica of Saint-Apollinaire-le-Neuf at Ravenna represents two peacocks in front of one another. They are leaning against a cross which rises above a chalice out of which come some vine branches, full of fruits. This design is under fig. 5.

In the same church is to be seen a Byzantine bas-relief in the same Relics' Chapel (VIth century). It represents two peacocks facing one another posed on the branches of a vine coming out of a chalice. They look at the chrisme rising above the holy chalice (see fig. 23). It is possible that this bas-relie[f] formerly belonged to the front of a sarcophagus.

It represents very well the idea of resurrection of which the Christ is the pledge in the Eucharist, « et futuræ gloria nobis pignus datur ».

DOM LEFEBVRE
O.S.B.

(to follow)

Our practical courses of art embroidery

(Following)

FOURTH CHAPTER

Demonstration of the first operation and manner in which to execute the stitches

The first operation called embroidered drawing is nothin[g] else but a drawing made with silk, gold or silver threads, bu[t] with this difference that it is a "living" drawing. (See figur[e] 20 and 21).

Each touch speaks, indicate a shadow, shows a light o[r] relief, determines the plans, and colors, fuses tones, varies i[n] thickness and color degree, according to the place occupied an[d] part played.

Sometimes the features approach one or several others to indicate or accentuate a shadow, or it is regularly reproduced in several ways, according to the case, to cover groun[d] work, separate the subjects, etc, etc.

This silk feature is able to render the fine features of a ver[y] detailed drawing, and with much more life and effect than th[e] drawing itself.

This embroidered drawing is alive by the colors of its line[s] this execution requiring the same variety of colors to be employe[d] for the making of the same object in full embroidery.

The processes employed in this execution, far from bein[g] uniform and monotonous, as would be the painting on silk o[r] reembroidered application, are on the contrary varied, glistenin[g] luminous and very pleasing to the eye. Anyway they are "technique" whereas painting is another art, the reembroidere[d] application is nothing else than a garnished seam. And it not exaggerating to say that for the "small pieces" to embroide[r] the use of painting or application of material indicates th[e] absence of taste and knowledge of embroidery more tha[n] economy of time and money.

In this first execution, for example, the color of the draper[y] the shade will be diminished by five or six colored silks. needle threaded with each one of these, say six needles will allo[w] the "modeling" (if this can be said) of the drapery to [be] represented, indicating only by the threads, the lights, th[e] shadows, and reliefs.

This execution will allow the making of the groundworks [of] any kind of clothes, and will agree with the most varied color[s] with the condition however to superpose on the part to [be] embroidered, and before tracing the drawing another fabr[ic] smooth and regular, thin and as light as possible.

This fabric will serve as the first light, indicating th[e] foreplans, while the threads mixed with it by different process[es] will do the rest.

The use of color, even partially by means of paint is to [be] rejected. It is better to multiply the lines where the shado[ws] require it, than to camouflage the technique by substituti[ng] another art.

A few lines with the pastel crayon in flesh color, howeve[r] are allowed for the faces and hands, when such lack shado[w] possible in silk, and when one does not desire to execute the[m] in full embroidery.

Gold and silver threads can always be used in the confecti[on] of a work of first technique, as in any other work.

They give a brilliant effect unknown to painting and ignor[ed] in other arts. They harmonize and unite wonderfully t[he] different tints of the silks employed in the work.

This grouping of processes of our first execution, assur[es] to the embroidered subject, a light and agreeable aspect [by] the gentle and fresh transitions in colors, and a delicate b[ut] firm model which no other execution would be able to giv[e].

This execution is simple, practical, fairly rapid and ea[sy] to perform. It requires however some knowledge of drawi[ng] and a right idea of reliefs, as we said in the first chapte[r]. The harmony of the colors is indispensable as well as t[he] knowledge of the stitches themselve, which constitute t[he] execution.

I have not to give you here a course of drawing or painti[ng] others will perhaps do it. Let us be contented with the embr[oi]dery, and let us observe the different stitches which determi[ne] the beginners' technique, our first execution.

They are united into four principal processes to whi[ch] are attached fifteen different manners of interpretation.

Tables of stitches of the first execution

1. — *a)* Simple point (lace) stitch; *b)* Point stitch in li[ne] or simple lanced split.

2. — *a)* Point run or cast flat straight; *b)* Point run [or] cast in straight relief; *c)* Point run or cast flat curve[d]; *d)* Point run or cast in curved relief.

3. — *a)* Light quadrillé; *b)* Satin stitch, light, simple r[un] or cast; *c)* Satin stitch run or cast in two opposite wa[ys] (application of satin stitch).

4. — *a)* Layer of gold in a thread on the spit; *b)* Layer [of] gold in two threads; *c)* Layer of gold for flat galloon; *d)* Lay[er] of gold for galloon in relief; *e)* Layer of gold for the settin[g]; *f)* Layer of silk for fringe or trimming.

(to follow) ALFRED PIRSON.



LA VOIX de NOS EVEQUES

Nous citons avec plaisir quelques passages de lettres que Nos Seigneurs les Evêques ont bien voulu nous adresser au sujet de « *L'Artisan Liturgique* » et nous les en remercions chaleureusement.

Archevêché de Paris. — Je ne saurais que vous féliciter et vous encourager de votre intervention si pratique et si féconde dans la restauration liturgique. Puisse cette nouvelle revue: *L'Artisan Liturgique*, aider l'art à se mettre au service de l'Eglise et contribuer ainsi à restaurer les pures traditions si souvent déformées par les fantaisies et le mauvais goût.

† LOUIS, Cardinal Dubois, Archevêque de Paris.

***

Archevêché de Rouen. — Vous éditez une nouvelle revue, *L'Artisan Liturgique*. Là des écrivains compétents, des professionnels parleront de la construction des églises, de la décoration symbolique, des vitraux, de l'orfèvrerie, de la chasublerie, etc...

Par ce moyen vous vulgariserez des connaissances si précieuses pour nourrir la foi et la piété. La liturgie est une langue qui parle à nos oreilles, elle est une pédagogie qui nous instruit par les yeux. Elle ne suppose pas l'homme factice de certains philosophes rêveurs qui perdent le contact de la terre, mais l'homme réel, le *composé* humain des scolastiques, où le rôle du corps et des sens est si merveilleusement établi. Je vous souhaite grand succès.

† ANDRE, Archevêque de Rouen.

***

Archevêché d'Albi. — Je bénis votre initiative de coopération à l'art religieux et je souhaite plein succès à cet effort qui veut rester dans la ligne de la rubrique et du bon goût.

† PIERRE-CELESTIN, Archevêque d'Albi.

***

Evêché de Nîmes. — Je bénis la naissance de votre nouvelle revue: *L'Artisan Liturgique*, et lui souhaite de réaliser le bien qu'elle se propose. Qu'elle forme le goût et contribue, par son apostolat de l'art sacré, à rehausser la beauté de notre culte catholique.

† JEAN, Evêque de Nîmes, Uzès et Alais.

***

Evêché d'Annecy. — Je bénis de tout cœur l'œuvre que vous entreprenez de réaliser pour la beauté du culte liturgique par le moyen de la revue *L'Artisan Liturgique*. Tout ce qui sera de nature à rehausser dans le vrai sens liturgique l'éclat des cérémonies religieuses et à donner à la piété des fidèles une formation qui lui manque trop — hélas! — aura toujours mon appui. Je sou' ite bon succès à cette sainte croisade.

† FLORENT, Evêque d'Annecy.

***

Evêché de Meaux. — J'applaudis de grand cœur votre heureuse initiative. Beaucoup de nos prêtres et de nos fidèles ont le goût du beau et du vrai dans l'art sacré. Vous leur donnez les moyens tout à fait pratiques de le réaliser, avec les choses qui sont à leur portée. Je souhaite donc que *L'Artisan Liturgique* pénètre dans nos presbytères, dans nos ateliers chrétiens, dans nos ouvroirs de dames pour les vestiaires d'églises. Elle y pourra rendre les meilleurs services.

† LOUIS-JOSEPH, Evêque de Meaux.

Evêché de Limoges. — Votre nouvelle revue se présente d'une façon fort attrayante et rendra plus d'un service à tous ceux qui s'intéressent à la construction et à l'ameublement des églises, et qui se soucient d'y voir observer les règles de l'art et celles de la liturgie. Je ne doute pas que *L'Artisan Liturgique* remplisse parfaitement le programme qu'il se trace et que je suis heureux de bénir.

† ALFRED, Evêque de Limoges.

***

Evêché de Périgueux. — Je suis heureux d'encourager et de bénir la nouvelle revue *L'Artisan Liturgique*. Après avoir parcouru le premier numéro — où je vois avec plaisir une recommandation de la crèche et de la Vierge de Lourdes d'une de mes diocésaines — j'ai tout lieu de croire que le nouveau périodique contribuera utilement à la beauté de la maison de Dieu. Ses rédacteurs, en ayant souci de l'art, sauront s'inspirer de la pieuse tradition et des décisions souveraines de la Sainte Eglise.

† CHRISTOPHE, Evêque de Périgueux et de Sarlat.

***

Evêché de Chartres. — Nous avons reçu votre nouvelle revue *L'Artisan Liturgique*. Dès l'abord le titre nous séduit. La question liturgique est tellement la première à traiter maintenant et toujours! Or, si elle est très haute, elle descend aux détails et par le visible nous devons, selon notre nature, être menés à l'invisible. Une revue remplie de plans, projets, dessins est la bienvenue. Qu'elle réalise son programme éducateur, nous le souhaitons vivement.

† RAOUL, Evêque de Chartres.

Nous continuerons dans un des numéros suivants.

NOTRE COURRIER

On nous écrit: Permettez-moi trois remarques au sujet de votre premier numéro de *L'Artisan Liturgique*:

1° *A la page 9, colonne de gauche en bas vous dites: « La mesure convenable du corporal est de 50 centimètres carrés. C'est certainement une erreur, attendu qu'un carré de 50 centimètres carrés donne 2.500 centimètres carrés dans toutes les arithmétiques;*

2° *Même page, colonne de droite, deuxième paragraphe, la décomposition du corporal en 9 carrés est mathématiquement fausse avec les dimensions données. Les quatre carrés qui donnent sur le carré central ne sont pas identiques, mais égaux deux à deux; contrairement à l'explication;*

3° *A la page 5, la figure 5 donne 12 centimètres de côté au couvercle du sépulcre d'un autel fixe. Cette dimension est-elle bien la bonne? Je vous avoue n'en avoir jamais vu d'aussi grande.*

Je m'excuse de soulever ces critiques, mais je me mets à la place de l'artisan qui, ne sachant pas d'avance, cherche à comprendre les explications de la revue.

C. de M.

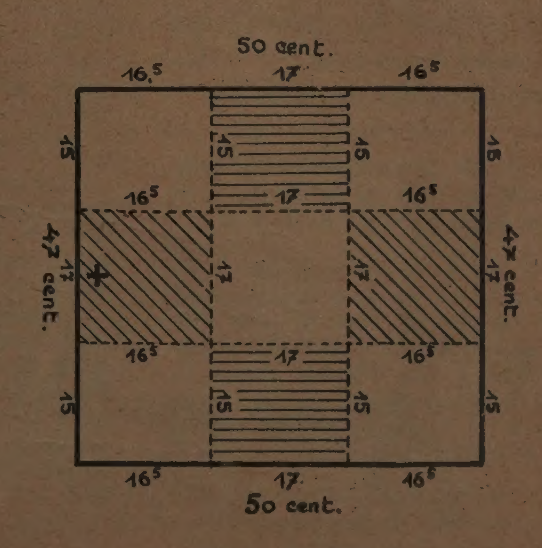


Fig. 1 — Le Corporal

Nous sommes fort heureux de ces petites critiques car elles nous permettent de préciser nos explications et de rectifier quelques coquilles faites à l'impression.

1° C'est 50 cm. en carré qu'il faut lire et non 50 cm. carrés.

2° Un membre de phrase a été oublié par l'imprimeur comme le montre le contexte lui-même dont la deuxième partie contredit la première. Il faut donc lire: « le carré central.... sur lequel tous les autres carrés vont se replier, doit avoir 16 cm. de chaque côté, alors que les quatre carrés qui donnent sur le carré central auront deux côtés de 17 cm. et *respectivement deux de 15 cm. (droite et gauche), deux de 16 cm. 5 (supérieur et inférieur)* et que ceux qui sont aux quatre angles auront deux côtés de 16 cm. 5 et deux de 15 cm.

Le schéma ci-joint rend la chose très claire (v. fig. 1, p. 55).

3° Rien n'est prescrit en particulier ni sur la forme, ni sur les dimensions à donner à la petite boîte qui contient les reliques de l'autel. Le *Pontifical* se contente de dire que l'évêque place les Saintes Reliques *in decenti et mundo vasculo*.

Mais il faut tenir compte de deux choses: Le consécrateur de l'autel doit mettre dans le *vasculum* trois petites reliques, trois grains d'encens et le procès-verbal de la consécration écrit sur parchemin.

Il doit ensuite sceller ce *vasculum* en y appliquant son sceau en cire d'Espagne, et cela de manière à ce qu'il ne puisse se détacher.

Dans ces conditions la boîte aux reliques ne doit pas être minuscule. Aussi nous proposons de lui donner 5 centimètres de largeur. Il ne semble pas exagéré de laisser un espace de 1 cm. 5 entre les côtés de ce *vasculum* et les parois du petit sépulcre. Ajoutons-y un rebord de 2 cm. de chaque côté pour y appuyer le couvercle de ce sépulcre et nous obtenons pour ce couvercle la largeur de 12 cm. proposée. Le schéma ci-joint explique la chose (v. fig. 2). D. L.

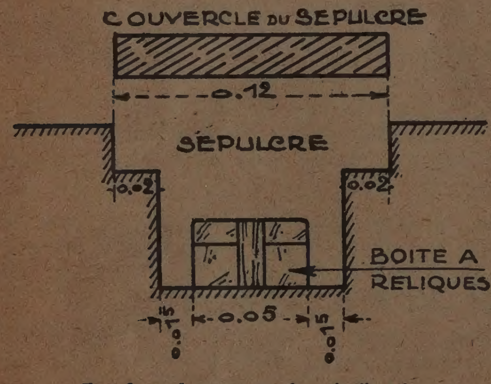


Fig. 2 — Le petit sépulcre de l'autel

L'ÉGLISE DE CEAUCÉ (ORNE)

et les décorations de M. André BOURGEOIS

« Montrer la portée doctrinale, et la fécondité spirituelle de la liturgie, serait le vrai moyen d'y attirer les âmes. »

Depuis les humbles et naïfs « graffitti » des catacombes par lesquels nos pères exprimaient sur leurs sombres murailles les scènes du passé biblique et les dogmes de leur foi, jusqu'à cette procession de bienheureux dont Flandrin illustra au siècle dernier le pourtour d'une de nos grandes nefs parisiennes (1) l'Eglise a toujours soigneusement orné les édifices de son culte.

Elle a, en ces décorations, poursuivi un double but: instruire les fidèles de son histoire, de ses dogmes, de sa morale, de sa liturgie en les faisant pénétrer chaque jour dans leur cœur par les yeux, puis, grâce à la richesse de ces divers ornements, rendre ses temples moins indignes de la Majesté qui les remplit.

Deux éléments sont donc là, en présence: l'un fixe et intangible, fait d'histoire et de vérité, l'autre variable et multiforme, expression d'art et de splendeur, somptueux vêtement du premier.

Essentiellement immuable et traditionnelle, en raison des « vérités » dont elle est dépositaire, l'Eglise, comme une mère prudente, a toujours jalousement veillé sur ce qui les traduit au dehors, mais, sa doctrine étant sauve, à mesure que les siècles ont modifié leur idéal artistique, elle est demeurée sans trêve, accueillante aux variations de forme et de technique qui en sont la conséquence, sachant bien que toute expression d'art, si noble qu'elle soit, est destinée à s'épuiser pour faire place à une autre.

Grâce à ces adaptations successives, l'Eglise a pu, au cours des âges, envelopper ses temples de scènes et de symboles qui sont de vraies « idées » réalisées en « beauté ».

Mais toutes les parties des édifices sacrés n'ont pas été traitées avec la même richesse. Celles qui environnent l'autel ont toujours, à cause même de cette proximité, reçu des décorations particulières, formées, suivant les temps et les lieux, de riches tentures ou tapisseries, de brillantes mosaïques ou de peintures murales, ces dernières présentant généralement des figures et des symboles, relatifs à l'auguste sacrifice qu'elles entourent.

C'est ce qu'on a voulu réaliser en ce chœur de Ceaucé, dont les décorations illustrent le passage du Canon qui suit la consécration des saintes espèces:

« Supra quæ propitio ac sereno vultu espicere » digneris, et accepta habere, sicuti accepta habere » dignatus es munera pueri tui justi Abel, et sacri- » ficium patriarchæ nostri Abrahæ et quod tibi » obtulit sommus sacerdos tuus Melchisedech. Daignez considérer la victime qui est sur cet autel d'un visage propice et serein, agréez-la comme vous avez bien voulu agréer les présents de votre serviteur, le juste Abel, le sacrifice d'Abraham, notre patriarche, et celui que vous offrit votre souverain prêtre Melchisédech ». Cette prière implique comme on le voit l'idée de quatre sacrifices: le sacrifice présent de la loi nouvelle, et trois de la loi ancienne qui ont été ses préfigures. Pour rappeler le premier, l'artiste a reproduit la fresque célèbre du cimetière de Callixte: Sur une table en trépied reposent le pain et le poisson, symboles fréquents du Christ aux catacombes. D'un côté de cette table, de cette « mensa Domini », un personnage debout, vêtu du pallium antique, impose, comme sacrificateur, les deux mains sur l'offrande, geste qui vouait à Dieu la victime des holocaustes dans l'Ancien Testament, comme il le fait encore à la Messe des chrétiens, un instant avant la consécration. De l'autre côté, une femme se tient également debout, les bras levés en orante. Qui ne reconnaîtrait en elle l'Eglise, unie, dans le Sacrifice, au Prêtre, son ministre et son fils?

Les trois autres médaillons centraux présentent les oblations d'Abel, d'Abraham et de Melchisédech qui ont été les grandes figures scripturaires de l'Eucharistie. Les premiers artistes chrétiens aimaient à les reproduire dans les Catacombes. Ces symboles tendaient autour des Saints Mystères, comme un voile, que les initiés seuls pouvaient pénétrer. Saint Paul, qui fut avec Saint Pierre l'apôtre de ces premiers fidèles, leur avait donné la clef d'un tel symbolisme. Ils lisaient dans son épître aux Hébreux que la foi met l'histoire au service de la parole divine. C'est par sa foi, y est-il écrit, qu'Abel put offrir à Dieu une hostie supérieure à celle de Caïn, et cette foi lui faisait envisager le sacrifice futur à travers des présents sensibles. La même foi soutint Abraham lorsque Dieu lui imposa de sacrifier son fils unique, Isaac héritier des promesses divines. Isaac fut, en cett occasion, la figure très expressive de Notre Sei gneur, qui devait gravir deux mille ans plus tar les mêmes sommets, portant, lui aussi, le bois d son sacrifice. Enfin, c'est toujours Saint Paul qu dans la même épître, fait de Melchisédech un image anticipée du Rédempteur, et un symbol vivant de son pontificat. Il était prêtre du Die très haut « Sacerdos Dei summi » (2), et l'Ecr ture ne nous présente pas de personnage plus mys térieux. Au milieu de ces Juifs si glorieux de leu ancêtres, il est sans généalogie; le récit sacré ignor sa naissance et ne rapporte point sa mort. Néan moins, il est prêtre « pour l'éternité »; il ressembl au Fils de Dieu: assimilatus autem Filio Dei (3) L'Apôtre rattache donc le Sacerdoce de Notr Seigneur, non à Aaron, mais à Melchisédech dont le sacrifice fut une oblation de pain et de vin

Le rapprochement de ces diverses figures d sacrifice eucharistique, autour de l'autel, a ét inspiré par une mosaïque de S. Vital de Ravenne datant du VIe siècle, qui les a groupées d'un façon très saisissante (4).

Les quatre scènes qui viennent d'être exposées occupent le centre des quatre pans de muraille q entourent le chœur. Auprès d'elle, on a réuni, e douze médaillons plus petits, les principaux sym boles qui dans l'Ancien et le Nouveau Testa ments ont représenté par avance nos Sacrés mys tères.

C'est d'abord, sur le premier pan à gauche, u Agneau, la plus connue et la plus incontestabl personnification du Christ. Il porte, sur son dos, « mulctra » nimbée figure de l'Eucharistie, souvent comparée au lait des enfants dans l'Ecr ture et les Pères, et, à côté de lui la palme victo rieuse de son martyre. Il est emprunté au cimetièr des SS. Marcellin et Pierre (5) et a reçu le texte « Qui bibit meum sanguinem, in me manet, et eg in eo » (6). Celui qui boit mon sang demeure moi, et moi en lui. Immédiatement au-dessous c'est encore l'Agneau, mais l'Agneau pascal, c'es à-dire, pris dans la fonction même de son immola tion anticipée. Il repose dans le plat du festi rituel, et, au-dessous, se croisent le glaive du sacr fice, la ceinture et le bâton de voyage attributs de Juifs en ce repas figuratif de la Pâque à venir. L sens du médaillon est souligné par ce texte: Pasch nostrum immolatus est Christus (7) « Le Chris notre Pâque a été immolé ».

En face de l'Agneau, porteur du symbol eucharistique sous l'espèce du vin, se trouve poisson, « l'ichtus sacré », chargé d'une corbeil de pains (8).

Voici donc encore une double figure: le pois son, personnifiant le Rédempteur, et apportant au hommes la matière du Sacrifice, car, comme le d Saint Paulin: Panis ipse verus, et aquæ viv piscis (9) « Il est le vrai pain et le poisson d'ea vive ».

Au-dessous, comme pour l'Agneau, on vo le poisson à l'état de victime, sous la forme d'u dauphin traversé du trident (10), accompagné d texte: Nonne oportuit pati Christum « Ne fallai il pas que le Christ souffrît » (11).

Sous le sacrifice d'Abel, au pan suivant, voient une coupe où boivent deux colombes, et pélican abreuvant ses petits, symboles très fré quents de l'iconographie moderne, portant l'un, c texte: Hic est calix sanguinis mei (12). « Ceci e le calice de mon sang », l'autre: Omnes ex e bibite (13). « Buvez-en tous ».

(*A suivre*)

(1) Saint Vincent de Paul. — (2) Hébr. VII, 1. — (3) Héb VII, 3. — (4) Ciampini, Vet. mon. II, tab. XXII. — (5) Bosi Rom. sott. p. 363. — (6) Joan VI-54. — (7) I Cor. V-7. (8) Crypte de S. Corneille. — (9) Epist XIII ad Iammach parag. 11. — (10) Cimetière de Callixte. — (11) Luc XXIV, 26. (12) Marc. XIV. 24. — (13) Matt. XXVI. 27.

LE SYMBOLISME CHRÉTIEN



1° LE PAON

L'iconographie (eicon, image, grapho, j'écris) ou la science des images est la connaissance de ce langage naturel ou mystérieux que nos pères ont confié aux monuments et que ces monuments nous transmettent. Sans elle nous ne saurions expliquer les figures qui ornent nos anciennes églises et pénétrer les pensées intimes de nos ancêtres dans la foi.

Les ruines de Ninive, celles de Pompéi et d'Herculanum, les frises des temples de Rome et d'Athènes nous montrent que l'iconographie a toujours marché de front avec l'histoire. Il en va de même pour l'histoire chrétienne. L'art religieux s'est d'abord appliqué à enrichir de fresques les parvis des catacombes et à sculpter au trait quelques signes symboliques sur les tombeaux; puis il garnit de bas-reliefs les parois de ces tombeaux qui devaient au besoin servir d'autels. Plus tard les temples devinrent plus riches et leur ornementation plus abondante, mais toujours l'art y fut au service du dogme religieux et de la morale chrétienne.

Il importe donc que les artistes soient initiés aux traditions iconographiques de l'Eglise et qu'ils sachent comprendre le catéchisme monumental que leurs prédécesseurs, guidés par l'autorité ecclésiastique, ont tracé sur les murs de nos cathédrales et de nos églises.

« Les peintures et les sculptures qui représentent les différents mystères de la vie du Sauveur, dit le Concile de Trente, sont autant de moyens propres à instruire les peuples et à les confirmer dans la foi, et les saintes images sont très utiles pour rappeler aux fidèles les grâces et les bienfaits que Jésus-Christ s'est plu à répandre sur les hommes. »

Parmi ces images, il en est qui voilent, sous le symbole et l'allégorie, les pensées les plus profondes de la foi. C'est pour soulever quelque peu ce voile qui les couvre que nous écrivons ces articles sur le symbolisme chrétien. Ils aideront à coup sûr ceux qui ont pour but de faire de leur travail d'art une prédication et un apostolat. Commençons cette étude par un motif iconographique très souvent employé par les premiers chrétiens: *le paon.*

Voyons d'abord quelle en est la signification et étudions ensuite de quelle manière on le représenta dès le commencement du christianisme. Cela portera les artistes modernes à traduire à nouveau, mais d'une façon nouvelle, ce symbole ancien qui exprime une pensée si profondément chrétienne.

A. — Signification du paon dans l'art chrétien

L'art est forcément une chose concrète et il est obligé, pour rendre des choses abstraites, de recevoir des formes matérielles.

D'autre part le symbole s'imposa comme une nécessité aux premiers chrétiens lorsque, surveillés par l'autorité et une opinion jalouse, ils durent prendre des précautions pour confesser au moyen de l'art leurs croyances. Aussi les premiers artistes chrétiens aimèrent-ils de donner aux sujets qu'ils

Fig. 1. D'APRÈS UNE SCULPTURE DE LA PORTE PRINCIPALE DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE A SPOLÈTE

prenaient dans la nature au milieu de laquelle ils vivaient un sens allégorique.

Les représentations symboliques par leur répétition même prouve une règle hiératique tracée par l'Eglise ou par la tradition; et cette règle devait être d'autant plus inflexible que ces images étaient faites pour donner au peuple un enseignement uniforme.

Parmi les symboles chrétiens employés dès l'origine du christianisme, je relève en tout premier lieu celui *du paon* parce qu'il remonte aux temps les plus reculés.

Cet oiseau est originaire des pays du Levant et l'art oriental en a fait souvent usage. D'Orient, il est venu dans nos régions et nos artistes du Nord de l'Italie surtout et du Midi de la France l'ont à leur tour employé.

Les anciens attribuaient l'incorruptibilité à la chair de cet animal; on en a donc fait un symbole d'immortalité.

Le paon, d'autre part, perd chaque année ses plumes et il se revêt d'un plumage nouveau à l'époque du printemps alors que la nature semble sortir du tombeau et que l'Eglise célèbre la fête de Pâques. Il fut donc facile aux chrétiens d'y voir un symbole de la Résurrection. Saint Antoine de Padoue traduisit plus tard cette pensée dans un de ses sermons. Il dit « qu'à la résurrection générale ce paon, qui n'est autre que notre corps (pavo ille, corpus nostrum), recevra les plumes de l'immortalité après avoir rejeté celles de la mortalité ». (Serm. Fer. 5 post Trinit.)



Fig. 2.
Plafond du cimetière de Priscilla : le bon Pasteur, les agneaux, les colombes et les paons (fin du IVe siècle)

Et comme la queue du paon, développée en roue étale de longues plumes pleines d'yeux, on y vit le symbole de la vision divine dont les élus jouiront au ciel après la résurrection.

Ce qui donne un grand poids à ces diverses opinions, c'est que le paon figure dans l'art des premiers siècles chrétiens au milieu d'autres représentations qui affirment l'immortalité et la résurrection et que c'est le plus souvent dans les salles sépulcrales ou sur des tombeaux qu'on le trouve représenté.

Le paon figure le Christ ressuscité et il figure surtout les chrétiens qui participeront un jour à sa résurrection grâce à leur foi en Jésus et à la réception du pain de vie. « Celui qui mange mon corps et boit mon sang aura la vie éternelle et je le ressusciterai au dernier jour » (Evangile des défunts).

De là, sur les tombeaux, des colombes, des aigles, des lions ou des paons tournés vers le Chrisme, symbole du Christ, ou se désaltérant aux sources vives d'un calice rempli de vin et surmonté d'une croix. « Qui est vas vitæ nisi Christus? Qui est le vase de la vie, sinon le Christ, dit Saint Augustin », ou encore mangeant les fruits de la vigne dont les branches sortent de ce même calice, semblable à celui que l'on emploie à l'autel, ou avec lequel on distribuait le précieux sang aux fidèles (calice ministériel à anses).

Les paons qui s'empressent vers la coupe sacrée ou qui se nourrissent des raisins de la vigne (Ego sum vitis) expriment les joies ressenties par les élus au banquet céleste et la résurrection dont l'Eucharistie est le gage. Ils montrent que c'est la participation à la table sainte qui procure l'immortalité et qui assure les moyens d'y parvenir.

La suite de cet article affirmera plus explicitement la vérité de ce symbolisme en en montrant la réalisation constante dans l'art chrétien.

B. — Représentation du paon dans l'art chrétien

Le paon est représenté posé sur un globe, la queue développée en roue étalant ses longues plumes pleines d'yeux, dans le cimetière des Saints

Fig. 3. MOSAIQUE CHRÉTIENNE REPRÉSENTANT UN PAON - MUSÉE D'AQUILÉIA (IVe SIÈCLE) Photo Fli Alinari.

Fig. 4. Sarcophage de l'archevêque Théodore dans la basilique de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne (VIIe siècle.) Photo Fli Alinari

Marcellin et Pierre (Bottari t. II, pl. 97) et à la sixième chambre de la catacombe de Sainte Agnès (id. t. III, pl. 184). Cet oiseau symbolique figure aussi dans les peintures des catacombes de Priscilla et de Callixte, ainsi que dans d'autres.

Le cimetière de Priscilla, sur la voie Salaria, à deux mille de la porte actuelle de Rome, tire son nom d'une chrétienne nommé Priscilla, qui, selon la tradition, accueillit Saint Pierre.

Comme beaucoup de catacombes, celle de Priscilla a été formée par des réunions d'hypogées primitivement séparés, et remontant à une haute antiquité.

Les peintures de la grande crypte sont exécutées selon l'art classique de l'école païenne, adopté, imité par l'art chrétéien à son début.

Les procédés d'exécution et de style sont les mêmes que ceux de l'école gréco-romaine où les artistes chrétiens les ont puisés. Mais, sous la figure d'emblèmes secrets, ce sont des idées chrétiennes qui y sont nettement exprimées.

Le plafond du cimetière de Priscilla représente au centre le bon Pasteur avec des agneaux et dans les médaillons des colombes avec le rameau d'olivier et des paons (v. fig. 2).

Dans le cimetière de Callixte, dont les peintures furent faites à la fin du troisième siècle et dans un style beaucoup moins classique que les précédents, on voit dans la chambre dite de l'Océan, de grands paons, hors de proportion du reste avec l'ensemble de la composition. Ils sont encadrés dans de larges bandes peintes en couleurs, rouge, jaune et vert. Quoi de plus naturel que de faire figurer dans les catacombes, qui étaient la sépulture des chrétiens, l'oiseau qui est le symbole de la résurrection et de la vision béatifique des élus dans le ciel.

On voit au musée d'Aquileia une mosaïque chrétienne représentant un paon (v. fig. 3). Ici encore l'on sent l'influence orientale dans le choix de cet animal symbolique. Aquilée était une bourgade considérable de l'Illyrie, sur le golfe Adriatique. Avant d'être détruite par Attila, elle fut en rapport avec l'Orient.

Cette mosaïque se ressent déjà de l'art byzantin qui naîtra de l'union de l'art romain avec l'art asiaque.



Fig. 5
Balustrade byzantine de la Chapelle des reliques dans la basilique de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne VIe siècle.

Une autre mosaïque provenant de l'église San Severo, maintenant détruite, représente aussi des paons près d'une large coupe cannelée (VIe s.). Ce motif se trouve à la fig. 17.

Mais où l'influence de l'Orient sur les œuvres d'art de l'Occident se fit surtout sentir, ce fut dans la sculpture, spécialement dans l'ornementation des monuments funéraires, dans les inscriptions et miniatures et dans la fabrication des tissus de soie qui servirent à faire des chasubles ou à envelopper les reliques des saints au Moyen Age. Nous examinerons donc plus spécialement ces trois points.

a) Représentation du paon dans la sculpture

C'est dans le Nord de l'Italie, dans l'Emilie, à Ravenne, et dans la Vénétie, à Venise, que nous trouvons aux VIe et VIIe siècles le plus grand nombre de sculptures s'inspirant du caractère byzantin.

Il y a d'abord la cathédrale ou chaire de Saint-Maximin, évêque de Ravenne (546-561). Ce trône pontifical, qui se trouve dans la cathédrale ou église métropolitaine, est orné sur le devant de figures des évangélistes et de rinceaux où se jouent des lions, des cerfs et deux paons (v. fig. 6).

Sans doute il faut se garder de pousser trop loin l'interprétation des figures car à toutes les époques la fantaisie des artistes a été un des éléments de l'art. Il y a dans l'ornementation chré-

Fig. 6. — La Chaire pastorale de Saint Maximien dans l'église métropolitaine de Ravenne (VIe siècle) avec deux paons comme motif décoratif. Photo Fli Alinari N° 18.092

tienne, des figures de convention comme il y en a dans la sculpture grecque et romaine. Mais quand on établit un parallèle entre la décoration de cette cathédrale et celle des autres monuments religieux de cette époque, on ne peut s'empêcher de voir dans ces deux lions affrontés près d'un calice d'où sort un cep de vigne et dans les deux paons qui se tournent vers le sigle, une intention symbolique.

Dans la basilique de Saint-Vital, à Ravenne, église du VIe siècle (526 à 546), on trouve, comme il fallait s'y attendre dans un monument religieux de style byzantin, diverses représentations allégoriques du paon. Plusieurs chapiteaux nous montrent ces oiseaux affrontés et buvant dans un calice (v. fig. 11).

La porte principale de l'église Saint-Pierre, à Spolète, représente aussi un paon qui mange une grappe de raisin. Au bas un cerf, qui fait de même, complète le symbolisme. Ces animaux figurent les âmes chrétiennes qui se nourrissent du fruit de la vigne qui est l'Eucharistie.

Ce motif a inspiré la figure 1 de ce présent article (v. fig. 1, p. 57).

Rohault de Fleury dans *la Messe*, représente deux paons sur un calice rempli de fleurs, qui date du IIIe s. (v. fig. 20).



Fig. 7. — Plaque en argent trouvée à Éprave.

Parmi les moulures d'ornements provenant de la frise d'une église aujourdhui détruite et replacée sur la tour de Saint-Germain-d'Auxerre, on trouve des paons affrontés (v. fig. 9).

A Venise, dans le dôme de Torcelo, un bas-relief du chœur (VIIe s.), montre deux paons appuyés sur une vigne stylisée et buvant dans un calice posé sur une haute colonnette (v. fig. 21). Ces oiseaux ainsi élevés pour puiser la divine liqueur semblent indiquer une idée symbolique analogue à celle que nous signalerons en parlant des paons posés sur un piédestal (v. fig. 15). Il faut s'élever au-dessus des choses de la terre pour goûter celles du ciel (voir aussi fig. 1, p. 57).

Dans la basilique de Saint-Marc, à Venise, un bas-relief byzantin, qui décore l'ambon à gauche de l'autel majeur, montre deux paons posés sur un globe (v. fig. 14). Leurs ailes sont ouvertes et ils font la roue de sorte que le symbolisme qui voit dans les nombreux yeux de la queue du paon une figure des âmes jouissant de la vision béatifique, y est mis en pleine valeur.

Un panneau de chancel de la même église montre deux paons près d'un calice (VIIe s.). Ce motif se trouve à la figure 8.

Un autre bas-relief: formella nella fiancata della Basilica di S.-Marco, représente deux paons qui s'avancent vers une coupe d'où sortent des pampres. Voir fig. 19.

A Venise encore on avait placé sur la porte latérale de l'église del Carmine, deux paons posés sur un autel et buvant avec avidité dans une coupe (VIIe s.). Ce motif se trouve à la fig. 13.

On conserve au musée de Berlin un marbre de Venise (VIIe s.), représentant deux paons debout sur des feuillages et buvant dans un calice très élevé. Au bas un cerf qui se désaltère dans une coupe où se déverse le précieux sang, complète le symbolisme. Il fait songer à cette parole des



Fig. 8. — Panneau byzantin du chancel à droite de l'autel majeur de la basilique de Saint-Marc à Venise (VIIe siècle).



Fig. 9. — Frise d'une église qui n'existe plus et qu'on replaça sur la tour de Saint-Germain d'Auxerre.

Psaumes: « Comme le cerf soupire après les fontaines d'eau vive, ainsi mon âme soupire après vous, ô Dieu ». Ce motif se trouve à la figure 10.

* * *

L'influence orientale se fit aussi sentir dans les travaux de ciselure, plaques d'ivoire ou coffrets habilement travaillés, qui enrichissent les trésors de nos cathédrales. C'est ainsi qu'on conserve à Sens la Sainte Chasse, coffret byzantin du Xe siècle, sculpté dans l'ivoire et qui évoque par sa forme la silhouette des baptistères carolingiens. Chacune des faces est surmontée d'un tympan en plein cintre où l'on voit par trois fois des paons affrontés, sujet inspiré évidemment d'un des motifs d'ornementation préférés des orientaux.

Nous donnons un détail de ce coffret à la fig. 12.

Une plaque en argent trouvée à Eprave reproduit en relief deux paons becquetant une grappe de raisin ou le hom, arbre symbolique oriental. Nous représentons ce motif à la figure 7.

* * *

L'étude des sarcophages nous fournit de précieuses données sur le sujet qui nous occupe. Les sculpteurs se sont appliqués à reproduire dans les bas-reliefs de ces monuments funéraires des symboles de la foi des chrétiens en Jésus-Christ et de la résurrection future dont il est le principe. Les emblèmes qu'on trouve sur ces tombeaux sont analogues à ceux des catacombes de Rome. On y voit non seulement le monogramme du Christ, l'Agneau, le croix, le palmier chargé de fruits, les colombes, la couronne mais aussi le phénix et le paon symboles d'immortalité et de vie renouvelée.

Dans l'église de Saint-Etienne à Bologne, la



Fig. 11. Chapiteau byzantin de la basilique de Saint-Vital à Ravenne (VIe siècle). Photo Fli Alinari N° 18.031.

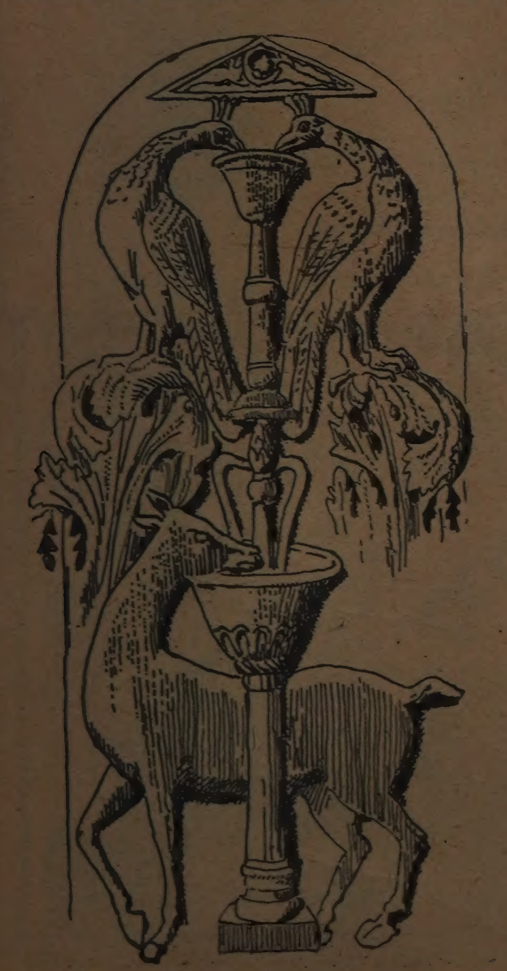


Fig. 10. — Marbre de Venise conservé au musée de Berlin (VIIe siècle).

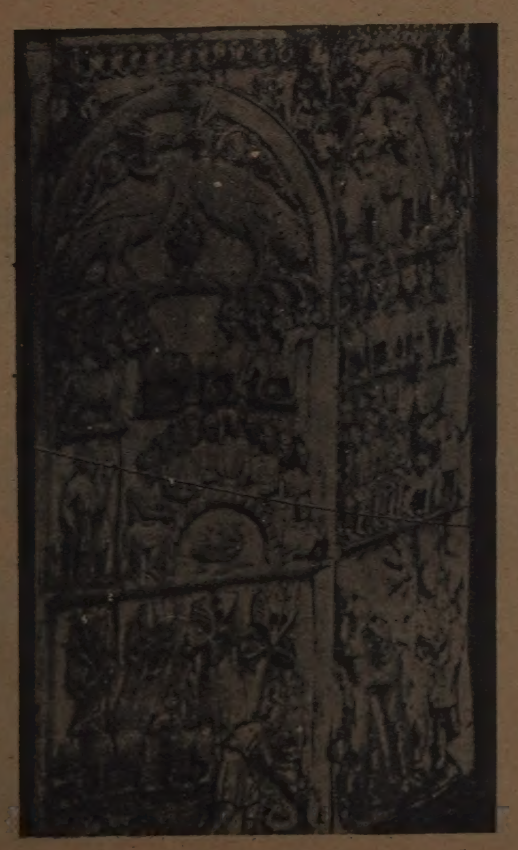


Fig. 12. — Détail de la Sainte Chasse, du trésor de la cathédrale de Sens. Coffret byzantin en ivoire (Xe siècle)



Fig. 13. — Sculpture de la porte latérale de l'église de Carmine à Venise (VIIe siècle)



Fig. 14. — Bas-relief byzantin de l'ambon à gauche de l'autel majeur dans la basilique de Saint-Marc à Venise. Photo Fli Alinari N° 13.060.



Fig. 15. — Sujet central du sarcophage de l'archevêque Jean V dans la basilique de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne (VII[e] siècle).

face antérieure de l'autel de Saint-Vital montre deux paons tournés vers une croix et l'on sait que c'est sur les tombeaux des martyrs que l'on célébrait la messe. Ce motif se trouve à la figure 18.

Dans la basilique de Saint-Apollinaire in Classe, à Ravenne, qui fut construite en 549, le sarcophage de l'archevêque Théodore (677-688) représente au centre le monogramme du Christ avec deux paons et des rameaux de vigne (v. fig. 4). C'est sur ce monument funéraire un symbole indéniable de la résurrection des morts.

Il en est de même pour le couvercle du sarcophage byzantin que l'on trouve dans la même église (v. fig. 16).

Dans cette même basilique encore un autre sarcophage, qui est dans la nef de l'évangile et que l'on croit être celui de l'archevêque Jean V (VII[e] s.), représente comme motif sous le chrisme, deux paons affrontés et buvant l'onde qui s'échappe d'un calice. Juchés sur un piédestal, ils figurent les âmes qui doivent s'élever au-dessus des choses de ce monde pour pouvoir goûter les consolations que leur donne le Dieu de l'Eucharistie. Ils puisent dans le sang du Christ la vertu qui leur assure l'immortalité. Nous donnons ce motif central à la figure 15.

Un autre bas-relief de cette église représente aussi un calice d'où sortent des rameaux de vigne

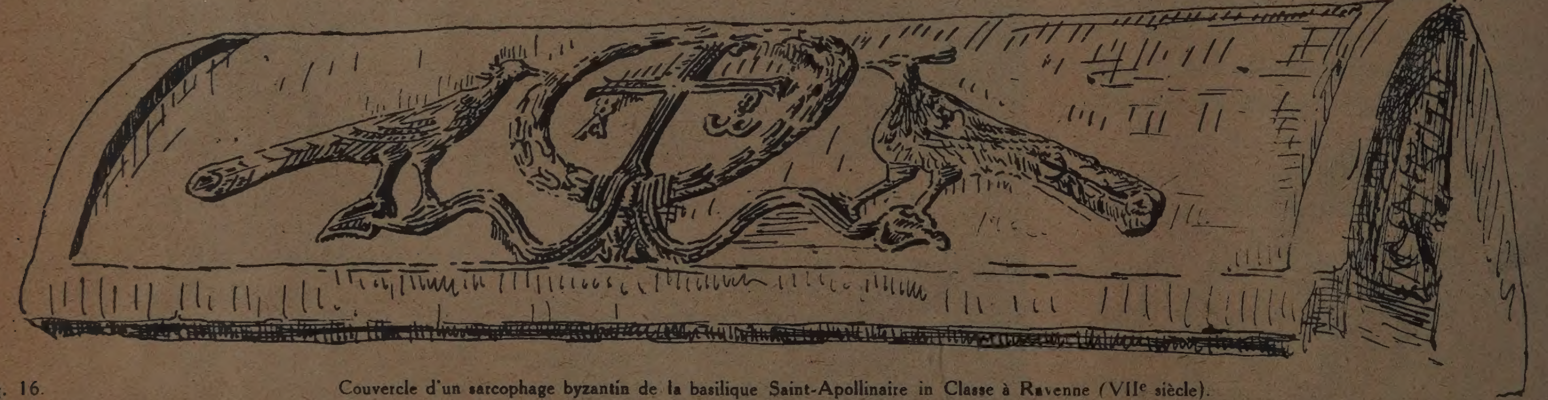


Fig. 16. Couvercle d'un sarcophage byzantin de la basilique Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne (VII[e] siècle).



Fig. 17. — Mosaïque trouvée près de l'église de San Severo (VI[e] siècle)



Fig. 18. — Face antérieure de l'autel de Saint-Vital dans l'église de Saint-Étienne à Bologne.



Fig. 19. — Formella nella fiancata de la basilique de Saint-Marc à Venise. Deux paons s'avancent vers un calice d'où sortent des pampres.



Fig. 20. — Deux paons affrontés sur un calice ancien, d'après Rohault de Fleury dans La Messe (III[e] siècle).

avec des raisins que mangent deux paons. Ce motif se trouve à la figure 24.

Un monument de Pavie, qui servit de tombeau à l'abbesse Théodote (+ 700) nous montre l'image d'un calice ansé avec une croix qui sort de la coupe et deux paons qui s'avancent pour s'y désaltérer. Ce motif se trouve à la figure 22. Il rappelle la *Sitientes, venite ad aquas* d'Isaïe: « Vous tous qui avez soif venez aux eaux vives, dit le Seigneur, et buvez avec joie » (samedi de la 4[e] semaine de Carême).

Une balustrade byzantine de la chapelle dite des reliques dans la basilique de Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, représente deux paons affrontés. Ils sont appuyés sur une croix qui domine un calice d'où sortent deux branches de vigne chargées de fruits. Ce motif se trouve à la figure 5.

Dans cette église on voit aussi un bas-relief byzantin qui se trouve dans la même chapelle dite des reliques (VI[e] s.). Il représente deux paons affrontés posés sur les rameaux d'une vigne qui sortent d'un calice. Ils regardent le chrisme qu domine la coupe sacrée (v. fig. 23). Il est possible que ce bas-relief ait appartenu au devan

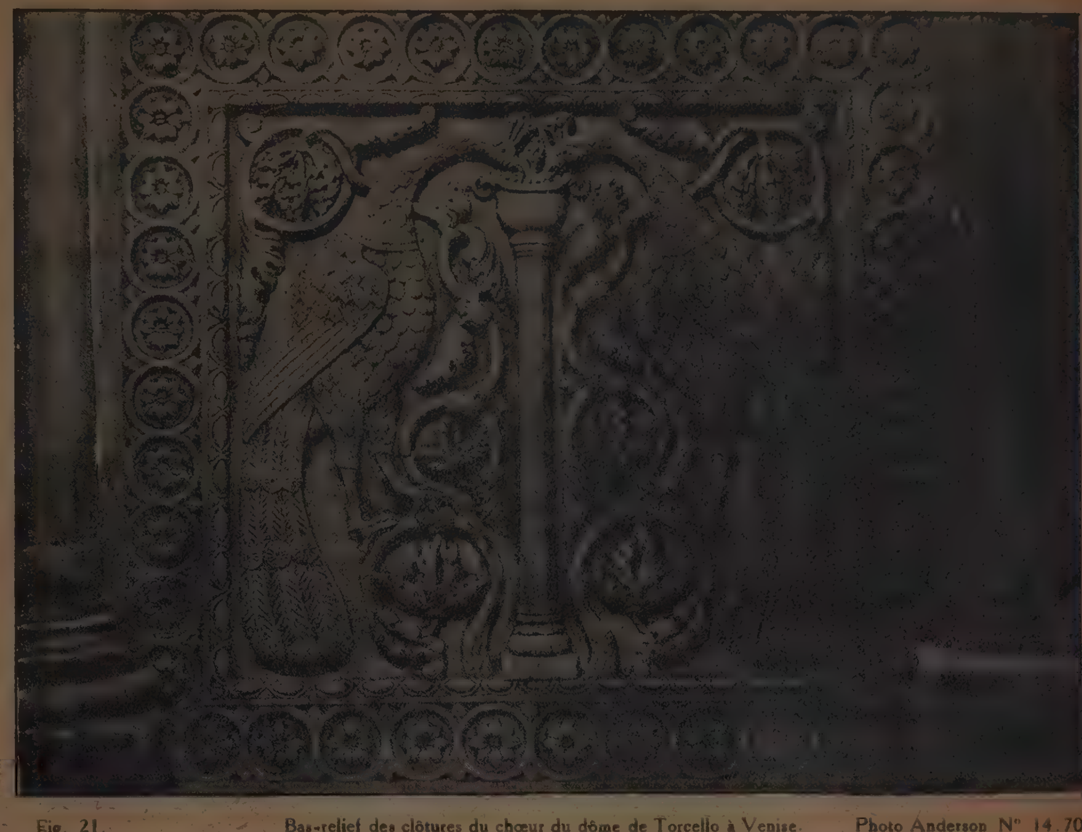


Fig. 21. Bas-relief des clôtures du chœur du dôme de Torcello à Venise. Photo Anderson N° 14.70



Fig. 22. Tombeau de l'abbesse Théodote à Pavie (VIII[e] siècle). Deux paons s'avancent pour se désaltérer.



Fig. 23. — Bas-relief byzantin dans la Chapelle des reliques de la basilique Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne (VI[e] siècle)

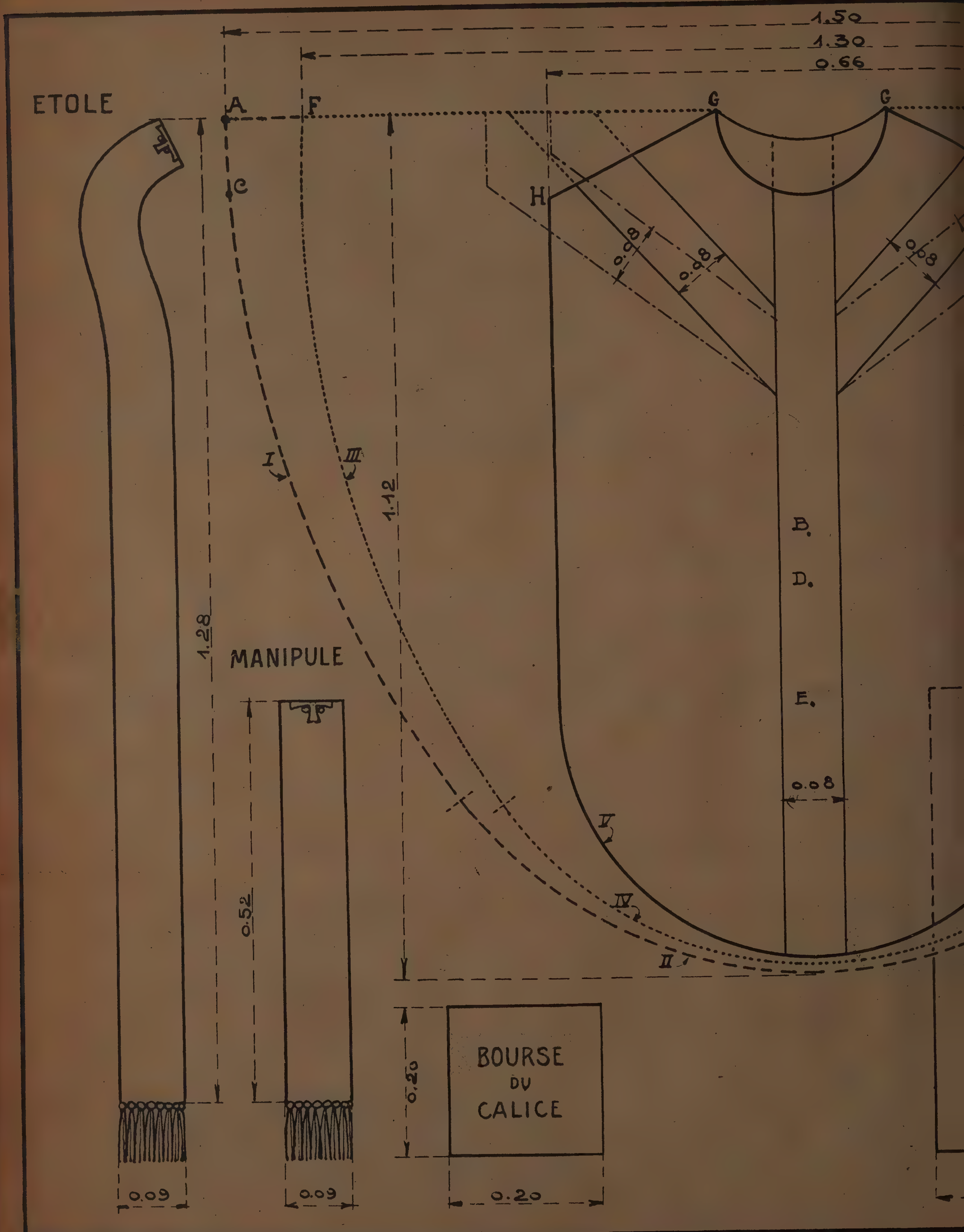
d'un sarcophage. Il représente donc bien l'idée de la résurrection dont le Christ dans l'Eucharistie est pour nous le gage « *et futuræ gloriæ nobi pignus datur* ».

DOM LEFEBVRE
O. S. B.

(*A suivre*)



Fig. 24. — Bas-relief dans l'église de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne (VII[e] siècle).



1.50
1.30
0.66
ETOLE
A
F
G
G
H
C
0.08
0.08
0.08
I
III
1.12
B.
D.
E.
1.28
MANIPULE
0.08
V
IV
II
0.52
0.20
BOURSE
DU
CALICE
0.09
0.09
0.20

TROIS "PATRONS" "TYPES" DE CHASUBLE

Nous donnons ci-joint trois patrons types permettant de réaliser des chasubles à forme réduite ou à forme ample. Ils sont exécutés à une échelle de 20 cm. par mètre ce qui veut dire qu'en les faisant cinq fois plus grandes, on obtient leur grandeur véritable.

Forme des chasubles. — La chasuble la plus ample (gros pointillés) mesure 1 m. 50 de largeur (A. à A.) ; la seconde (petits pointillés) 1 m. 30 de largeur (F à F) ; la troisième, forme réduite, (traits gras) a 0.66 cm de largeur (H. à H). La hauteur de ces chasubles est environ de 1 m. 15.

Pour obtenir la courbe de la *chasuble la plus ample* (gros pointillés) aux endroits désignés par le chiffre I, il faut prendre les points A comme centre; tandis que le point B est le centre de la courbe II.

Pour la *chasuble moyenne* (petits pointillés) les points C sont les centres des courbes III et le point D le centre de la courbe IV.

Pour le *modèle réduit* (trait gras) le point E est le centre de la courbe V.

Pour les trois chasubles l'encolure est la même, mais la partie supérieure de la chasuble à forme réduite est biaisée sur les épaules (lignes G H).

Orfroi des Chasubles. — Pour les orfrois des chasubles, nous proposons une simple bande de 0,08 cm. de largeur par devant et par derrière; ou, en plus, les deux bras de l'Y, également de 0.08 cm. de largeur. Nos lecteurs verront à la page 70 de ce présent numéro la justification de l'emploi de cette forme ancienne des orfrois, même pour la forme réduite.

Pour la *chasuble réduite* (0.66 de largeur) l'orfroi est tracé au trait gras.

Pour la *chasuble moyenne* (1 m. 30) et pour la *chasuble plus ample* (1 m. 50) prendre ce même trait gras en y ajoutant le petit pointillé; ou prendre la forme indiquée par le pointillé: trait suivi d'un point. Cette dernière forme d'orfroi permet une décoration plus artistique qui retombe sur la partie supérieure des avant-bras et fait éviter la forme en losange qui est moins gracieuse. Nous donnerons dans le numéro suivant un modèle d'orfroi de cette forme. (Chasuble: Fruits du Saint-Esprit).

Accessoires. — Quel que soit le modèle de chasuble adopté, les accessoires (étole, manipule, bourse et voile de calice) ont toujours les mêmes proportions.

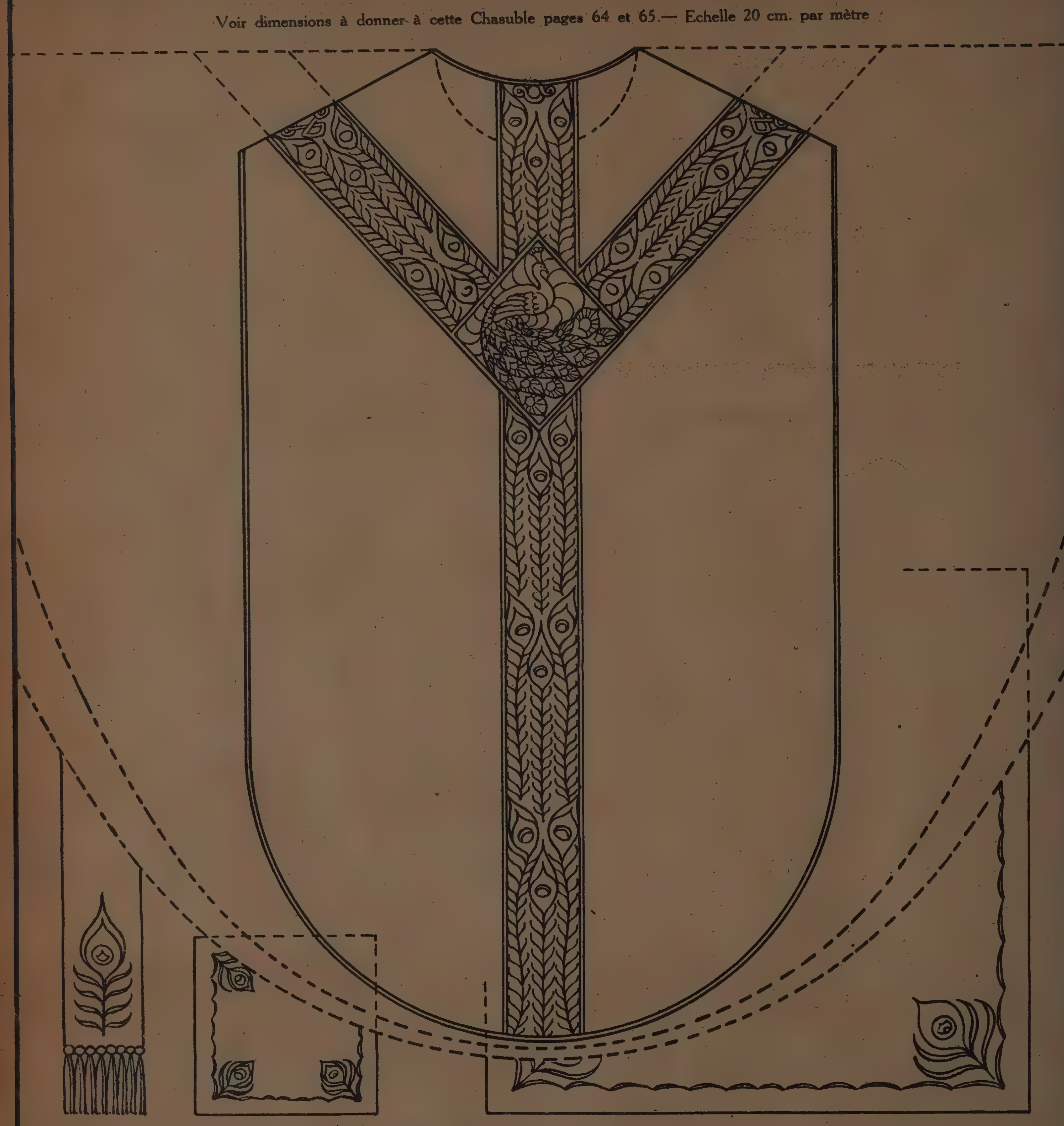
∴

Patron de la chasuble ample ou de la chasuble moyenne avec accessoires: 12 francs;

Patron de la chasuble réduite avec accessoires: 10 francs.

S'adresser à la Direction de *L'Artisan Liturgique* (Service des Patrons), 16, rue Fénelon, Nîmes (Gard).

Voir dimensions à donner à cette Chasuble pages 64 et 65. — Echelle 20 cm. par mètre



CHASUBLE 5 - **LE PAON** - côté du dos (voir page 53 et le devant page 76)

Confection de la chasuble PAON n° 5

Chasuble. — Pour les dimensions à donner à la chasuble v. pages 64 et 65. — Cette chasuble peut s'exécuter en moire, en velours ou popeline de soie ivoire et être doublée à volonté de toile de soie. Elle est bordée tout autour d'un galon jaune or.

Orfroi. — Sur le fond ivoire, appliquez l'orfroi de taffetas vert émeraude pâle (l'emploi du taffetas d'ameublement est à conseiller, car il ne se coupe pas à l'usage).

L'orfroi est orné de plumes de paon posées par groupes de trois.

L'œil de chaque plume est formé:

1° D'une première surface brodée au passé empiétant gris-bleu (soie N° 847) (1) ;

2° D'une deuxième surface plus petite brodée au passé plat vert d'eau foncé (soie N° 26) ;

3° D'une troisième surface brodée au passé plat teinte rouille (soie N° 309) ;

4° Un centre brodé au passé plat teinte bleu d'outremer (soie N° 825).

L'œil de chaque plume doit être bordé de deux ou trois fils de soie vert foncé (N° 568) qui en se prolongeant dessineront la tige. Ce même fil vert servira pour broder au passé plat les petites barbes longeant la tige, et les plus longues entourant l'œil de la plume.

On interprétera de la même façon l'orfroi 3 plume de paon page 69.

MÉDAILLON CENTRAL. — Il s'exécute dans le même taffetas vert émeraude pâle que l'orfroi sur lequel il doit être appliqué à l'aide d'un galon or.

Tracez le contour extérieur du corps et de la tête du paon à l'aide d'un point de tige en soie vert bleu (N° 883). Les ailes seront bordées d'un contour en passé plat de la même soie vert bleu.

La queue est formée de plumes dont chaque œil se traitera de la même façon que les grandes plumes de l'orfroi vertical de la chasuble :

1° Une grande surface brodée au passé empiétant gris bleu (soie N° 847) ;

2° Une deuxième surface plus petite mi-circulaire brodée au passé plat teinte vert d'eau foncé (soie N° 26) ;

3° Une troisième surface brodée au passé plat teinte rouille (soie N° 309) ;

4° Un centre brodé au passé plat teinte bleu d'outremer (soie N° 825).

Les rainures qui séparent les plumes de la queue du paon seront bordés de deux ou trois fils fixés au point de Boulogne, soie teinte vert foncé (N° 568).

Les lignes décoratives qui feront ressortir son corps et sa tête doivent être exécutées à l'aide d'un point de tige jaune or.

L'aigrette de la tête est terminée par quatre boules à broder au passé plat en soie teinte rouille (N° 309).

MÉDAILLON CHASUBLE « EGO SUM RESURRECTIO ET VITA » (v. p. 76). — S'exécute comme le médaillon du dos sur taffetas vert d'eau (de préférence du taffetas d'ameublement, car il est plus solide).

Les lettres et les motifs sont bordés extérieurement par un fil d'or qui trace les contours et par un troisième fil qui remplit le centre. Ce fil est fixé à l'aide d'un point de Boulogne. Le motif au-dessus de l'inscription peut, pour plus de rapidité, être exécuté à l'aide d'une tresse de soie, teinte or. Une même tresse de soie plus large ou un galon doré borde le médaillon et le fixe à l'orfroi de la chasuble.

Entourant ce médaillon, des plumes de paon ornent l'orfroi. Elles sont formées d'un œil brodé en gris bleu (N° 847), vert d'eau foncé (N° 26), rouille (N° 309) et bleu d'outremer (N° 825) — en partant de la surface extérieure la plus étendue jusqu'au petit motif central — et de barbes brodées en soie teinte vert foncé (soie N° 568).

---

(1) Les nos des soies indiquées correspondent au catalogue de « La Soie » et peuvent être fournis par *L'Artisan Liturgique* ainsi que ce qui est nécessaire pour confectionner cette chasuble. *S'adresser à la Direction, 16, rue Fénelon, Nîmes (Gard).*

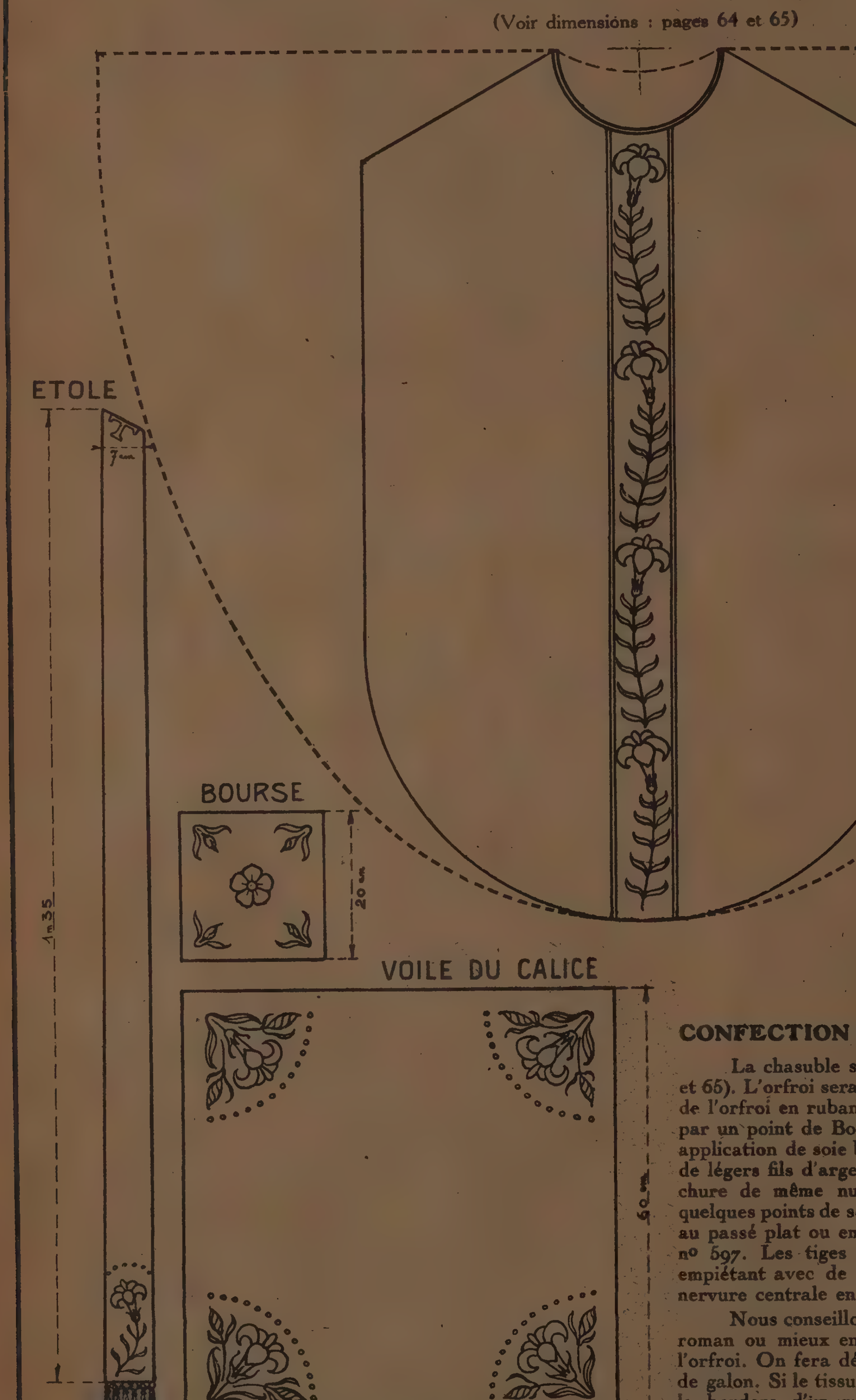
ORFROI DE LA CHASUBLE 5

(Côté droit à grandeur)



CHASUBLE 6 - FLEURS DE LYS

(Voir dimensions : pages 64 et 65)



ETOLE

8 cm

66 cm

10 cm

CONFECTION DE LA CHASUBLE Fleurs de Lys

La chasuble se fera en taffetas ivoire (dimensions v. p. 64 et 65). L'orfroi sera traité en application et broderie. La bande de l'orfroi en ruban de velours bleu nattier foncé fixé et bordé par un point de Boulogne jaune n° 597 (1). Les fleurs de lys en application de soie blanc mat. Les pétales serties d'un faisceau de légers fils d'argent assujetti au moyen d'un point de couchure de même nuance. Les traits d'ombres exécutés par quelques points de soie grise nuance n° 75. Le cœur du lys brodé au passé plat ou empiétant à volonté avec de la soie jaune d'or n° 597. Les tiges et les feuilles brodées au passé plat ou empiétant avec de la soie verte n° 843. Les contours et la nervure centrale en vert plus foncé n° 879.

Nous conseillons de doubler cette chasuble d'un beau satin roman ou mieux encore d'une toile de soie de la nuance de l'orfroi. On fera déborder légèrement cette bordure en guise de galon. Si le tissu permet de ne pas doubler la chasuble on la bordera d'un ruban à cheval sur les bords et de même nuance que l'orfroi.

Les accessoires doivent être doublés, et pour le voile de calice et la bourse cette doublure doit être en pure soie. Les accessoires que l'on décorera de fleurs de lys seront interprétés de la même façon que pour la chasuble : les points d'armes en fil d'argent, les franges en soie bleue n° 90 et ivoire n° 322.

La **PLUME DE PAON** de la page 69 s'interprétera de la même façon que celles des pages 66 et 67. On peut employer avec cet orfroi le médaillon 5, page 72.

Pour l'**ENTRELAC CELTIQUE** voir mode d'exécution pages 20 et 21, du *Guide pratique pour la confection des ornements gothiques* des Bénédictines de la rue Monsieur, à Paris.

(1) Les n° de soies correspondent au catalogue de la Société «*La Soie*». *L'Artisan Liturgique* peut procurer en tout ou en partie les fournitures nécessaires pour la confection de cette chasuble. S'adresser à la Direction : 16, rue Fénelon, Nîmes (Gard).



ORFROIS

à grandeur

1. ENTRELAC CELTIQUE N° 1
2. FLEURS DE LYS
3. PLUMES DE PAON

Bande entière pour chasuble

Pour chaque bande :

Sur papier calque . . . . 3 fr.
Sur papier à dessin avec échantillonnage de couleurs. 6 fr.

S'adresser au Directeur de l'Artisan Liturgique, *16, rue Fénelon, Nîmes (Gard)*

SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

A l'occasion des fêtes organisées à Chartres, pour célébrer le millénaire de la donation de la Sainte Tunique ou Voile de la Sainte Vierge, faite par Charles le Chauve en 876 à la cathédrale, nous reproduisons dans L'ARTISAN LITURGIQUE *le programme que vient d'établir le Comité de fondation de la «* SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES *».*

Nous parlerons dans un autre numéro de toutes les richesses architecturales de ce glorieux sanctuaire, dont Mgr Pie, évêque de Poitiers, et plus tard cardinal, disait en 1855: « J'ose le prédire, Charles redeviendra plus que jamais le centre de la dévotion à Marie en Occident! »

De l'avis des connaisseurs les plus compétents, la cathédrale de Chartres est tout à la fois la manifestation la plus parfaite de l'art gothique français, et un des plus splendides édifices qui soient au monde. Simple et grandiose, puissante sans lourdeur, son architecture tient un juste milieu entre les premiers essais d'un art qui recherche encore sa voie et les raffinements précurseurs de la décadence; sa sculpture est comparable à ce que les autres cathédrales présentent de plus parfait dans le même genre; sa collection de verrières des XIIe et XIIIe siècles est sans rivale.

Il s'en faut de beaucoup cependant, que la joie esthétique que l'on ressent sous ses voûtes soit sans mélange. L'observateur le moins attentif perçoit bientôt un contraste vraiment pénible entre la splendeur du monument et la pauvreté ou la laideur de certaines choses, qui, sans en faire partie intégrante, contribuent cependant à en préciser la physionomie. La plupart des objets mobiliers ou immeubles par destination — autel mobile, vantaux de portes, bénitiers, troncs, porte-cierges, etc. — sont absolument indignes de la cathédrale, ou, tout au moins, dans un été de délabrement qui fait peine à voir. Des bancs et des clôtures de l'aspect le plus misérable enveloppent les bases magnifiques des piliers; des boiseries sans valeur masquent, en plus d'un endroit, les parements des murs.

La plupart des visiteurs regardent... et passent. Le rôle de mécène n'est pas à la portée de tout le monde!

Ce que des particuliers ne peuvent faire, une association peut, tout au moins, le tenter. C'est de cette pensée qu'est née la Société des Amis de la cathédrale de Chartres.

Elle ne critique personne; elle ne prétend empiéter sur les attributions de qui que ce soit. Elle reconnaît que l'Etat s'acquitte de la manière la plus louable de sa tâche, qui est d'assurer la conservation du monument, pour le transmettre, intact, aux générations futures. Elle constate que la paroisse, qui doit faire face à des dépenses cultuelles ou utilitaires très lourdes, ne peut s'imposer de nouvelles charges. Elle se propose seulement de faire, de plein accord avec les autorités compétentes ce qui, sans elle, ne serait fait par personne.

Le but de la Société n'est de nature à inspirer aucune crainte aux archéologues, aux artistes, ou aux amateurs de pittoresque. Elle ne cherchera pas à effacer les rides qui rendent vénérable le visage de la cathédrale, ni à lui donner la parure inopportune d'un mobilier neuf en prétendu « style XIIIe siècle ». Le pourrait-elle, elle ne le voudrait pas. Pour commencer, ses ambitions, comme ses ressources, seront sans doute modestes: son premier objectif sera de faire régner l'ordre et de bannir le délabrement. Plus tard, si ses moyens le lui permettent, elle élargira son champ d'action; elle tentera, par exemple, de fermer les plaies, toujours béantes, de la collection des vitraux...



Elle se propose aussi de faire mieux connaître, à l'aide de publications ou de conférences, la cathédrale de Chartres, et, par conséquent, d'y attirer les visiteurs en plus grand nombre.

Pour réaliser son programme, la Société ose compter sur le concours de tous ceux qui, à un titre quelconque, s'intéressent à la cathédrale de Chartres. Elle s'adresse spécialement aux Chartrains, qui, vivant à son ombre, auront à cœur de veiller pieusement à la bonne tenue du monument auquel se rattachent leurs plus chers souvenirs. Elle espère que les étrangers, qui passent les mers pour admirer les chefs-d'œuvre de l'ancien art français, sauront, à la faveur des circonstances économiques, l'aider dans la tâche qu'elle entreprend.

La Société des Amis de la cathédrale de Chartres, qui a déjà reçu de précieux encouragements, envisage l'avenir avec confiance. Elle ne peut croire que son appel reste sans écho, car elle a conscience de servir la cause de la foi, de l'art, d'un patriotisme élevé, ainsi que les intérêts bien entendus de la ville de Chartres.

LE COMITÉ DE FONDATION.

Chartres, le 1er janvier 1927.

ORFROI EN FORME D'Y SUR UNE CHASUBLE DU XVe SIÈCLE

Nous ferons un jour, dans *L'Artisan Liturgique*, l'étude détaillée de la forme que l'on donna aux orfrois des chasubles au cours des siècles. De nos jours encore, l'usage est différent d'après les pays et l'Eglise n'a rien prescrit à ce sujet.

Notons simplement que ces orfrois s'élargirent au fur et à mesure que les chasubles diminuèrent d'ampleur dans leur forme et de souplesse dans les tissus employés.

Nous signalons à nos lecteurs un large orfroi en forme d'Y, appliqué sur une chasuble à forme diminuée, qui appartient à l'église dite de l'Ermitage, à Lierre. Cette broderie représente au centre la Nativité de Notre Seigneur et sur les épaules les anges et les bergers. Elle fut exécutée par l'ancienne école flamande, vers l'année 1460 et justifie, avec d'autres modèles du même genre, l'emploi de l'ancien orfroi en Y sur des chasubles à formes réduites (v. pages 64, 65 et 66).

Nous y reviendrons une autre fois.



CHASUBLE DU XVe SIÈCLE AVEC ORFROI EN FORME D'Y
a l'église dite de l'Ermitage à Lierre (d'après Reusens Archéologie Chrétienne T. II.)

Notre Cours pratique de Broderie d'Art sur métier à l'usage des personnes qui confectionnent des vêtements liturgiques

(suite, v. p. 44)

CHAPITRE QUATRIÈME

Démonstration de la première technique et manière de faire les points qui la concernent

La première technique appelée dessin brodé, n'est autre, en effet, qu'un dessin fait à la soie, l'or ou l'argent; mais avec cette différence qu'elle est un dessin « *vivant* » (v. fig. 20 et 21).

Chaque trait parle, indique une ombre, accuse une lumière ou un relief, détermine les plans, les couleurs, marie les tons, varie de grosseur et de degré de couleur, suivant la place qu'il occupe et le rôle qu'il remplit.

Tantôt il se rapproche d'une ou plusieurs autres, pour indiquer ou renforcer une ombre, tantôt il se reproduit régulièrement en différentes façons, suivant les cas, pour couvrir des fonds, séparer des sujets, etc., etc.

Ce trait de soie peut en tout cas rendre toutes les finesses d'un dessin très précis, et avec beaucoup plus de vie et d'effet que celui-ci.

Ce dessin brodé est vivant, par la couleur de ses lignes, car cette technique demande la même variété de teintes qu'il conviendrait d'employer pour l'exécution du même objet en broderie pleine.

Les procédés employés dans cette technique, loin d'être uniformes et monotones, comme le serait la peinture sur soie ou l'application rebrodée, sont au contraire variés, chatoyants, lumineux et très plaisants à l'œil. Bref, ils sont une « *technique* », tandis que la peinture est un autre art, et l'application rebrodée n'est après tout que de la couture un peu garnie. Et je ne crois pas exagéré de dire que pour les « petites pièces » à broder, l'emploi de la peinture ou de l'application de tissu dénote souvent plus le manque de goût ou de connaissance de la broderie, que l'économie de temps ou d'argent.

Dans cette première technique, une couleur de draperie, par exemple, y sera représentée par cinq ou six degrés dégradés. Une aiguille enfilée de chacun d'eux, soit six aiguilles, permettront de modeler (si l'on peut dire), la draperie à représenter, en y indiquant, rien que par les fils, les lumières, les ombres, les demi-teintes et les reliefs.

Cette technique permet les fonds de tous genres de tissus, et s'accommode avec les couleurs les plus diverses, à condition, toutefois, d'y superposer pour la partie à broder, et avant d'en faire le tracé du dessin, un autre tissu, assez lisse et régulier, plutôt fin et aussi clair que possible.

Celui-ci devra servir de première lumière, indiquant les avant-plans, tandis que les fils fondus avec lui par différents procédés, feront le reste.

L'emploi de la couleur, même partiellement au moyen de la peinture, est tout à fait à rejeter. Mieux vaut multiplier les lignes là où les ombres le demandent, que de truquer la technique en y substituant un autre métier.

Il est cependant toléré qu'on donne quelques coups de crayons pastel couleur chair, pour les figures et les mains, lorsque celles-ci manquent d'ombres possibles à la soie, et qu'on ne désire pas les exécuter en broderie pleine.

Les fils d'or et d'argent peuvent toujours entrer dans la confection d'un travail en première technique, comme dans toutes les autres d'ailleurs.

Ils y assurent d'heureux effets, que la peinture ne connaît pas et que les autres arts ignorent. Ils harmonisent et unissent merveilleusement les différentes teintes de soie employées dans l'ouvrage.

Ce groupement de procédés de notre première technique, assure au sujet brodé, un aspect léger et agréable quoique fouillé, des transitions douces et fraîches à la fois dans les couleurs, et un modelé délicat mais ferme, que nulle autre technique en son genre ne peut donner.

Cette technique est simple, pratique, assez rapide et facile à faire. Elle requiert cependant la connaissance du dessin, et une juste idée des reliefs, comme nous l'avons dit au premier chapitre. L'harmonie des couleurs y est aussi indispensable que la connaissance des points eux-mêmes, qui constituent la technique.

Il ne m'appartient pas de vous donner ici un cours de dessin ou de peinture, d'autres s'en chargeront peut-être. Contentons-nous pour l'heure, de la broderie proprement dite, et voyons les différents points qui déterminent la technique des débutants, notre première technique.

Ils sont réunis en quatre principaux procédés auxquels se rattachent quinze manières différentes de les interpréter.



Fig. 20 — Les fiançailles de Marie et Joseph. — Broderie en première technique.

TABLEAU DES POINTS DE LA PREMIÈRE TECHNIQUE

1. a) Le point lancé simple.
   b) Le point de ligne ou lancé simple refendu.
2. a) Le point coulé plat droit.
   b) Le point coulé en relief droit.
   c) Le point coulé plat courbe.
   d) Le point coulé en relief courbe.
3. a) Le quadrillé léger.
   b) Le plumetis léger coulé simple.
   c) Le plumetis léger coulé en deux sens opposés (ap. p. de plum.).
4. a) La couchure d'or en un fil à la broche.
   b) La couchure d'or en deux fils à la broche.
   c) La couchure d'or pour galon plat.
   d) La couchure d'or pour galon en relief.
   e) La couchure d'or pour sertissage.
   f) La couchure de soie pour bordure.

(A suivre).

Alfred PIRSON.

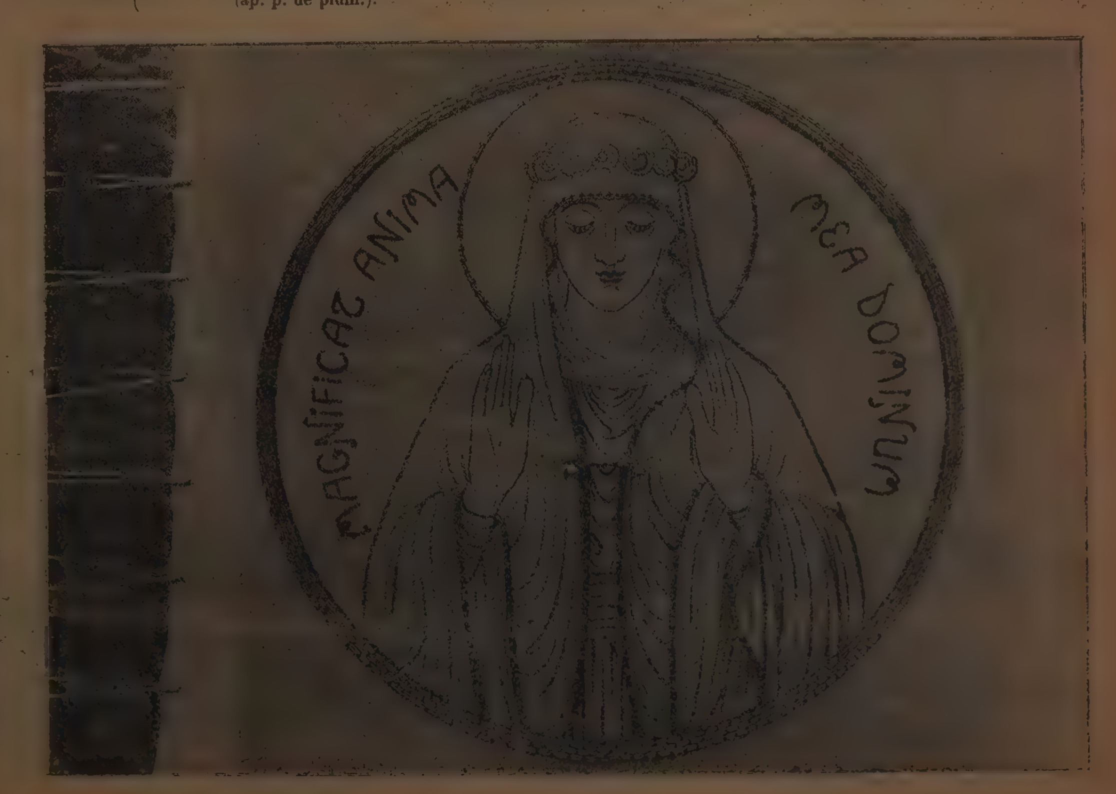


Fig. 21 — Le Magnificat. — Broderie en première technique.

MÉDAILLON 1
RÉDUIT

MÉDAILLON 2
RÉDUIT

Interprétation des médaillons

—

MÉDAILLON 5

Fond grosse soie ivoire - Cercle extérieur soie jaune or bordé des deux côtés d'un gros cordonnet orange - Paon : applique soie vert d'eau rebrodée bleu roy N° 64, jaune or N° 585, amarante N° 506 et vert foncé N° 26 - Auréole : fin fil d'or brodé au point de Boulogne.

—

MÉDAILLON 7

Fond de velours rouge ponceau - Cercle extérieur et grande croix en soie crème - Croix centrale gaufrée - Losanges au passé vert N° 371* sertis d'un double fil d'or japonais.

(*) Les Nos des soies que nous indiquons correspondent au catalogue de la Société «La Soie» de Paris dont l'Artisan Liturgique peut procurer les Nos indiqués.

DESSIN

DE CHAQUE MÉDAILLON A GRANDEUR

—

Sur papier calque : **3** fr.

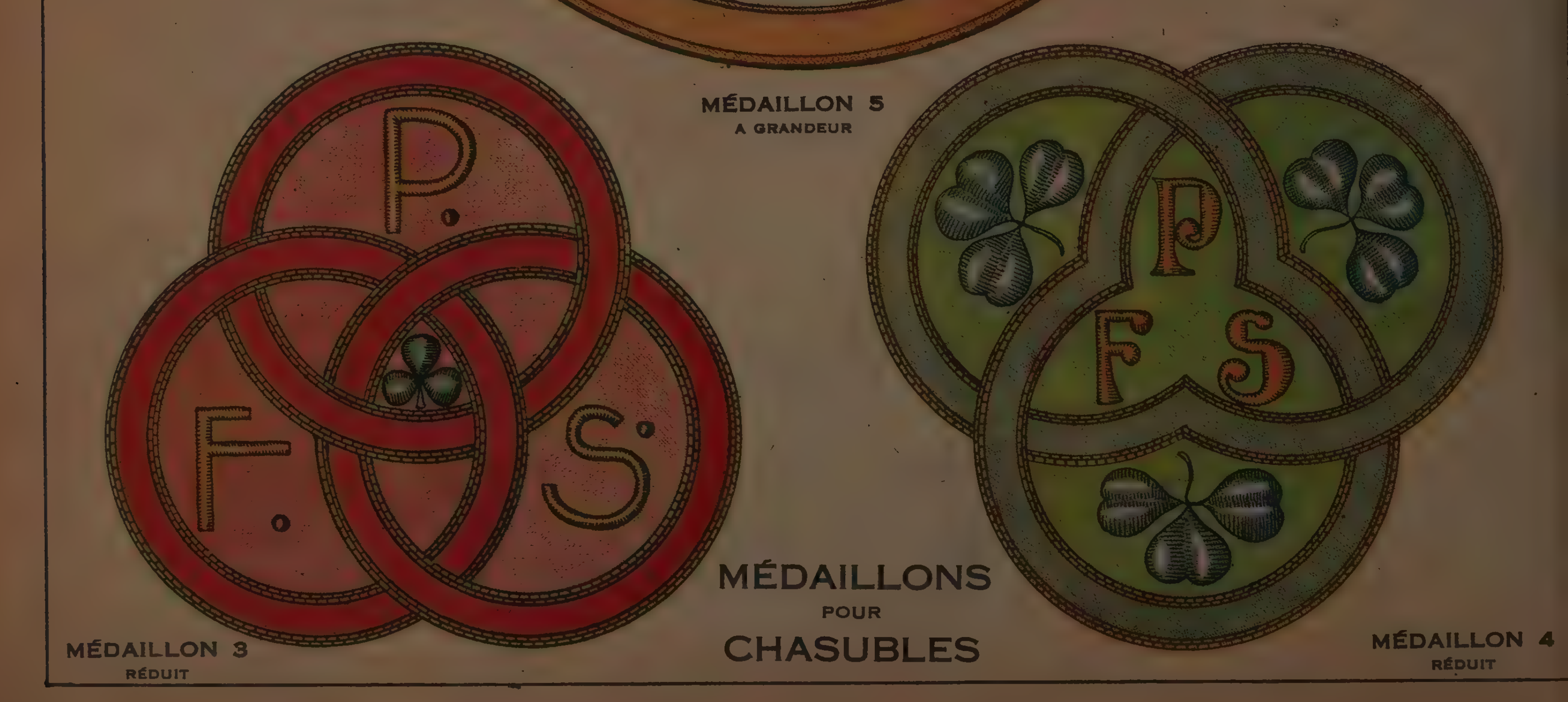
MODÈLE EN COULEURS

Sur papier à dessin : **6** fr.

—

L'ARTISAN LITURGIQUE peut se charger de fournir les soies ou de faire confectionner ces médaillons assortis à la nuance des ornements auxquels on les destine. — S'adresser au Directeur de l'Artisan Liturgique, 16, rue Fénelon, Nîmes (Gard).

Les médaillons réduits peuvent servir comme modèles pour peindre les pales.



MÉDAILLON 5
A GRANDEUR

MÉDAILLON 3
RÉDUIT

MÉDAILLON 4
RÉDUIT

MÉDAILLONS
POUR
CHASUBLES

MÉDAILLON 6
RÉDUIT

MÉDAILLON 7
RÉDUIT

MÉDAILLON 8
RÉDUIT

ÉTOLE COLOMBES N° 3 - Dessin sur papier calque : **3** fr.
Dessin sur papier à dessin avec modèle en couleurs : **10** fr.

S'adresser au Directeur de l'Artisan Liturgique, 16, rue Fénelon, NIMES (Gard)

ART ET FOI



CHRIST EN CROIX
Style moderne
Hauteur : 57 cent.

Nous sommes heureux d'offrir aujourd'hui à nos lecteurs des modèles qui présentent dans leur originalité artistique un caractère très religieux et les garanties voulues pour être adoptés par les plus difficiles. Ils ont obtenu la médaille d'or à l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925.

Mademoiselle Pécastaing, peintre et sculpteur, conçoit ses modèles et exécute elle-même les modelages ; Monsieur Chéret, (maison Cabaret) 8, rue du Vieux-Colombier, Paris, les réalise en bronze patiné et en matière plastique métallisée.

Tout un ensemble d'orfèvrerie, de luminaire, de chasublerie, d'ameublement d'église est conçu dans le même style à la fois sobre et pur de ligne.

L'auteur évite la préciosité, l'excès des ciselures, elle simplifie afin que ses modèles restent abordables pour toutes les sacristies malgré la cherté de la matière et de la main-d'œuvre actuelle. D'ailleurs, dit-elle, comme l'Évangile, en art, la simplicité produit la beauté. Elle habille ses formes géométriques, ciboires, calices, crosses d'Évêque, encensoirs, etc., d'idéal chrétien, elle y introduit un sens mystique de pure tradition qui élève l'âme et fait parler la matière.

Les objets que nous reproduisons montrent l'ostensoir, par exemple, nous entraînant dans l'adoration de la Sainte Trinité et le Support qui nous rappelle le texte « Panis angelicus ».

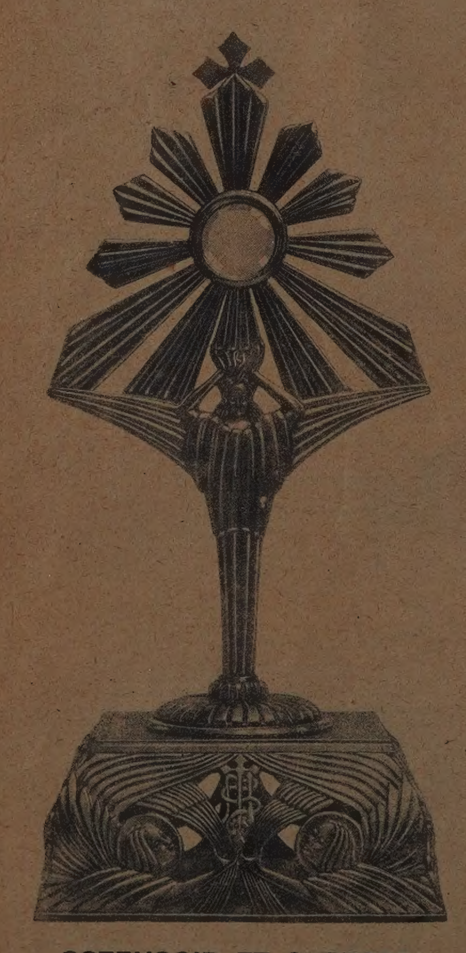
Le Crucifix de dimension noble pour être vraiment le centre principal de nos autels de sacrifice et non un accessoire illisible pour les fidèles, a un grand cachet de dignité dans la souffrance qu'il révèle.

Lors du Congrès Eucharistique de Chicago, le reliquaire avec les candélabres qui l'accompagnent eurent l'honneur, dès leur première réalisation, d'être choisis pour l'église Saint-Louis de Montréal. Le Cardinal Dubois, Archevêque de Paris, a porté lui-même une précieuse relique de Saint Louis (un morceau de côte) dans le reliquaire.

Pour tous renseignements, s'adresser à la Direction de l'Artisan Liturgique, 16, rue Fénelon, Nîmes (Gard).

PRIX : En bronze patiné vieil or ou autres patines artistiques.

OSTENSOIR		2.590 fr.
THABOR		1.140 »
CRUCIFIX avec socle des Anges		1.130 »
CRUCIFIX seul sans le socle		505 »
RELIQUAIRE		945 »
CANDÉLABRE	l'un	350 »



OSTENSOIR ET SUPPORT
Style moderne
Ostensoir : hauteur 60 cent. — Support : hauteur 15 cent.







RELIQUAIRE ET CANDÉLABRES
Style moderne
Reliquaire : hauteur 35 cent. — Candélabre : hauteur 28 cent.

EL SIMBOLISMO CRISTIANO

EL PAVO REAL

A. — Significación del pavo real en el arte cristiano

El arte es forzosamente una cosa concreta y esta obligado ara hacer las cosas abstratas, y ver las formas materiales.

Entre los simbolos cristianos empleados desde el origen del ristianismo, vemos en primer lugar el del pavo real porque emonta a los timpos mas antiguos.

Esta ave es originaria de los paises de Levante y el arte riental se usa a menudo. De Oriente han venido a nuestras egiones, y nuestros artistas de Norte de Italia sobre todo y del ledіodia de Francia lo han empleado a su vez.

Los antiguos atribuian la incorruptibilidad a la carne de ste animal; por consigniente se la hecho un simbolo de la nmortalidad.

Por otra parte el pavo real pierde coda año las plumas y se eviste de un nuevo plumage en la primavera miéntras que la aturaleza parece salir de la tumba y que la Iglesia celebra la esta de Pascua. Por consigniente fue facil de ver en los crisianos un simbolo de la Resurrección. San Antonio de Padua radujo mas tarde este pensiamento en uno de sus sermones. ice « que en la resurrección general este pavo real que no s otra cosa que nuestro cuerpo (pavo ille corpus nostrum) ecibira las plumas de la immortalidad despuès de haber dejado as de la mortalidad » (Serm Fer 5 post Trinit).

Icomo la cola del pavo real desarrolada en forma de rueda on largas plumas lleuas de ojos se vio el simbolo de la visión ivina que gozarán los elegidos despuès de la resurrección.

Lo que da fuerza a estas diversas opiniones es que el pavo eal figura en el arte de los primeros siglos cristianos en medio e otras representaciones que afirman la immortalidad y la esurreccion y que esta mas a menudo en las salas sepulcrales sobre las tumbas.

El pavo real figura el Cristo resucitado y figura sobre todo os Cristianos que participaran un dia a su resurrección. Gracias la fè en Jesus y a la recepcion del pau de vida « El que come ni cuerpo y bebe mí sangre tendra la vida eternal y yo le esucitarè el ultimo dia » Evangelio de los defuntos.

Asi se ve que sobre las tumbas, las palomas, las aguilas, os leones o los pavos reales, dirigidos hacia el Cristo, simbolo e Cristo, londe se desalterean a las fuentes vivas de un caliz eno de vino con una cruz encima. « Qui est vas tiæ visi hristus ? Que es el vaso de la vida suio el Cristo dijo San gustin » o aun comiendo los frutos de la viña cuyas ramas alen del mismo cáliz parccido al que se emplea en el altar, con el cual se distribuià la preciosa sangre a los fieles (caliz ninisterial de Anses).

Los pavos reales que se dirigen hácia la copa sagrada o que e alimentan de los racimos de la viña quèes el Cristo expresan os gozos de los elegidos al banquete celestial y la resurrección ue tuine como retribucion la Eucaristia. Muestran que la parcipacion a la santa mesa procura la immortalidad y asejura os medios para llegar.

La continuación de este articulo, afirmará explicitamente la erdad de este simbolismo enseñando la realización constante n el arte cristiano.

B. — Representacion del pavo real en el arte cristiano

El pavo real ha sido representado sobre un globo con la cola esarrollada en forma de rueda, enseñando sus largas plumas euas de ojos, en el cementerio de los Santos Marcelino y edro (Bottari t. II pl. 97) y en la sexta cámara de la cataumba de Santa Inés (id t. III. pl. 184). Este pajaro simbolico gura tambien en la pinturas de las catacumbas de Priscille t de Callixte.

El cementerio de Priscille, sobre la via Salaria a dos millas e la actual puerta de Roma tiene su nombre de una cristiana amada Priscilla que segun la tradición acogio a san Pedro.

Como muchas de las catacumbas las de Priscille ha sido ormada por las reuniones de hipogeos primitivamente separados remontan a una edad muy antigua.

Las pinturas de la gran cripta estan ejecutadas segun el rte clásico de la escuela pagana, adoptado, imitado for el rte cristiano en su principio.

Los procedimientos de ejecución y de estilo son los mismos ue los de la escuela greco romana donde los artistas cristianos os han agotado. Pero bajo la figura de emblemas secretos se an expresado las ideas cristianas.

El techo del cementerio de Priscille representa en el centro l buen Pastor con los corderos y en las medallas las palomas on un ramo de olivo y los pavos reales (ver fig. 2).

En el cementerio de Calixte cuyas pinturas fueron hechas al n del tercer siglo y en un estilo mucho mas clasico que los recedentes se ven en la camara llamada del Oceano unos grandes avos reales fuera de proporción con el resto del conjunto de la omposición Estan encuadrados en anchas baudas puitadas de olor rojo amarillo y verde. No hay nada mas natural que hacer gurar en las catacumbas que eran la sepultura de los cristianos l pájaro que es el simbolo de la resurrección y de la visión eatifica de los elegidos en el cielo.

Se ve en el museo de Aquilenia un mosaico cristiano que epresenta un pavo real (ver figura 3). Aqui anu se siente la nfluencia oriental en la eleccion de este animal simbolico. quilea era un burgo considerable de la Illiria sobre el golfo driatico (lutes de sa destruida por Atila estuvo en relacion on el Oriente).

Este mosaico se parece ya al arte bizantino que nació del rte romano con el arte asiatico.

Otro mosaico que proviene de la iglesia de San Severo, hora destruida representa tambien varios pavos reales junto a na ancha copa acanalada (siglo VI). Este motivo se encuentra n la figura 17.

Sero donde la enfluencia de Oriente sobre las obras artiticas e Octidente se luzo sentir fue en la escultura especialmente en ornamentacion de los monumentos funerarios, en las inscripiones y miniaturas y en la fabricacion de tejidos de seda que rvieron para hacer las casullas o pavo envolver las reliquias de os santos en la Edad Media. Examinaremos por consigniente specialmente estos tres puntos.

a) Representacion del pavo real en la escultura

Es en el Norte de Italia en la Emilia en Ravena en la Venicia n Venecia que se encuentran en los siglos VI° y VII° el mayor úmero de esculturas inspiradas del caracter bizantino.

Hay primeramente en el coro de la catedral de San Maxiuno obispo de Ravena (546-561). Este trono pontifical que se encuentra en la catedral o iglesia metropolitana esta adornada delante con las figuras de los evangelistas y de follages, donde hay leones curvos, y dos pavos reales (ver figura 6).

Sin duda no hay que ir demascado lejos al interpretar estas figuras, pues en todas las épocas la fantasia de los artistas ha sido uno de los elementos del arte. Hay en la ornamentacion cristiana las figuras de convencion como los hay en la escultura griega y romana. Pero cuando se establece un paralelo entre la decoracion de esta catedral y el de otros monumentos religiosos de esta epoca, no podemos impedir de ver en los dos leones junto a un caliz de donde sale una cepa de viña y en los pavos reales una intencion simbolica.

En la basilica de San Vital en Ravena iglesia del siglo VI (526-546) se encuentra como era de esperar en un monumento religioso de estilo bizantino varias representaciones alegoricas del pavo real. Varios capiteles nos hacen ver estos pajaros arrostrados bebiendo en un caliz (ver fig. 11).

La puerta principal de la Iglesia de San Pedro en Espoleto representa tambien un pavo real que come un racimo. Debajo un ciervo que completa el simbolismo. Estos animales figuran las almas cristianas que se alimentan del fruto de la viña que es la Eucaristia.

Este motivo ha inspirado la figura 1 de este articulo ver pagina 57.

Rohault de Fleury representa en la "Misa" dos pavos reales sobre un caliz lleno de flores que data del siglo III (ver figura 20).

Entre los moldes de ornamentacion que provienenen del friso de una iglesia hay en dia destruida remplazada sobre la torre de Saint Germain de Auxerre se encuentran los pavos reales arrostrados (ver figura 9).

En Venecia en el trono de Torcelo un bajo relieve del coro (siglo VII°) no muestra dos pavos reales apoyados sobre una viña estilizada y que beben en un caliz colocado sobre una alta columna (ver figura 21).

Estos pajaros tan elevados para recoger el divino licor parecèn indicar una idea simbolica análoga a la que hemos señalado hablando de los pavos reales colocados sobre un pedestal (ver figura 15)

Hay que elevarse encima de las cosas de la tierra para probar las del cielo.

En la basilica de San Marco en Venecia un bajo relieve bizantino que decora la tribuna a la izquierda del altar mayor se veu dos pavos reales colocados sobre un globo (ver figura 14). Sus alas estan abiertas y hacen un circulo de modo que el simbolismo que ve en los numerosos ojos de la cola del pavo real una figura de las almas que gozan de la visión beatifica y que le ha dado el verdadero valor.

Un cuadro de la misma iglesia nos muestra dos pavos reales junto a un caliz (siglo VII°). Este motivo se encuentra en la figura 8.

Otro bajo relieve: formella nella fiamata della Basilica di San Marco, representa dos pavos reales que se avanzan hacia una copa de donde salen los pampanos (ver figura 19).

En Venecia aun se habian colocado sobre la puerta lateral de la iglesia del Carmine dos pavos reales colocados sobre un altar bebiendo con avidez en una copa (siglo VII°). Este motivo se encuentra en la figura 13.

Se conserva en el museo de Berlin un marmol de Venecia (siglo VII°) que representa dos pavos reales de pie sobre los follages y que beben en un caliz muy elevado. Debajo un ciervo que se desaltera en una copa donde se vierte la preciosa sangre completa el simbolismo. Nos recuerde a estas palabras « Como el ciervo suspira punto a las fuentes de agua viva asè mi alma suspira hacia vosotros mi Dios ». Este motivo se encuentra en la figura 10.

* * *

La influencia oriental se hizo tambien sentir en los trabajos de cinceladura, placas de marfil o cofres habilmente trabajados que enriquecen los tesoros de nuestras catedrales. Asi se conserva en sens la Santa Caza cofre bizantino del siglo X esculpido en marfil y que evoca por su forma la silueta de los bantiserios carolingios lada lado esta sobremontado de un timpado de emibra lleno donde se ven tres veces los pavos reales sujeto insperado evidentemente en uno de los motivos de ornamentacion preferidos por los orientales.

Damos un detalle de este cofre en la figura 12.

Una placa de plata encontrada en eprave reproduce en relieve dos pavos reales picoteando en un racimo hom arbol simbolico oriental. Reproducimos este motivo en la figura 7.

* * *

El estudio de los sarcófagos nos suministra preciosos datos sobre el sujeto que nos ocupa. Los escultores se han aplicado en reproducir en los bajos relieves de estos monumentos funerarios los simbolos de la fé de los cristianos en Jesucristo y en la resurrección futura que es el principio. Los emblemas que se encuentran sobre estas tumbas son analogos a los de las catacumbas de Roma. Se ve no solamente el monograma de Cristo el cordero, la cruz, la palmera cargada de frutas, las palomas. la corona pero tambien el fenix y el pavo real simbolos de la inmortalidad y de la vida renovada.

En la iglesia de San Esteban en Bolonia la parte anterior del altar de San Vital reproduce dos pavos reales mirando una cruz y que se sabe que es la tumba de los martires y que se celebraba la misa. Esto motivo se encuentra en la figura 15.

En la basilica San Apolinario en Classe en Ravena que fue construida en el ano 549 el sarcófago del arzobispo Teodoro (677-688) representa en el centro el monograma del Cristo con dos pavos reales y los racimos de viña (ver figura 4). Es sobre este monumento funerario un simbolo innegable de la resurreccion de los muertos.

Lo mismo sucede sobre la tapa del sarcófago bizantino que se encuentra en la misma iglesia (ver figura 16).

En esta misma basilica aun otro sarcófago que esta en la nave del evangelio y que se cru que es del arzobispo Juan V (siglo VII) representa como motivo dos pavos reales que beben la onda que se escapa de un caliz. Acostados sobre un pedestal figuran las almas que deben elevarse encima de las cosas de este mundo para poder probar las consolaciones que Dios las da con la Eucaristia. Recogen en la sangre de Cristo la virtud que les asegura la inmortalidad. Damos este motivo central en la figura 15.

Otro bajo relieve de esta iglesia representa tambien un caliz de donde salen las ramas de las viñas con los racimos que comen dos pavos reales. Este motivo se encuentra en la figura 24.

Un monumento de Pavia que sùvio de tumba a la abadesa Theodota (+ 700) nos mestra la imagen de un caliz con una cruz que sale de la copa y dos pavos reales que se adelantan para desalterarse. Este motivo se menentra en la figura 22. Nos recuerda la "Sitientes venite ad agnus de Isaias". Vosotros que teneis sed venid hana las agua vivas dice del Señor y bebed con gozo (Sabado de la cuarta semana de Cuaresma).

Una balustrada bizantina llamada de las reliquias en la basilica de San Apolinario el Nuevo en Ravena representa dos pavos reales. Estan apoyados sobre una cruz que domina un caliz de donde salen dos ramas de viña cargadas de frutas. Este motivo se encuentra en la figura 5.

En esta iglesia se ve tambien un bajo relieve bizantino que se encuentra en la misma capilla de las reliquias (siglo VII). Representa dos pavos reales colocados sobre las ramas de una viña que sale de un caliz. Miran el monograma que domina la copa sagrada (ver figura 23). Es posible que este bajo relieve haya pertenenico antes a un sarcófago. Representa por consiquiente la idea de la resurrección que es la garantia de Cristo en la Eucaristia « et futuræ gloriæ nobis pignus datur ».

(Continuará) DOM LEFEBVRE O. S. B.

Nuestro curso practico de Bordado de Arte sobre bastidor al uso de las personas que confeccionan los vestidos liturgicos

CAPITULO CUARTO

Demostracion de la primera tecnica y modo de hacer los puntos

La primera tecnica llamada dibujo bordado no es atra cosa que un dibujo hecho con seda, oro o plata, pero con la diferencia que es un dibujo animado (ver figuras 20 y 21).

Cada linéa habla, indica una sombra, acusa una luz o un relieve, determina los planos, los colores, acomoda los tonos varia el espesor y el grado de color segun el lugar que ocuper y el papel que hace.

Tan pronto se aproxima de una o varias otras o reforzar una sombra o reproduce regularmente en diferentes modos segun el caso, para cubrir los fondos, separar les objetos, etc.,etc.

Esta linéa de seda puede hacer todas las fuiezas de un dibujo, muy preciso con mudia mas vida y efecto que este otro.

Este dibujo bordado esta animado por el color de sus linéas, pues esta tecnica pide la misma variedad de tuites que convendria emplear para la ejecución del mismo objeto en bordado lleno.

Los procedimientos empleados en esta tecnica lejos de ser uniformes y monótonos como seriau en la pintura sobre seda o la aplicación rebordadá son al contrario mas variados luminosos y mas agradables a la vista. En breve es una « tecnica » mientras que la pintura es otro arte y la aplicación rebordada no es mas que una costura un poco guarnecida. So no creo que es exagerado de decir que para las pequeñas piezas que hay que bordar el empleo de la pintura o de la aplicación del tejido denota mas la falta de gusto o de conocimiento en el bordado que el ahorro de tiempo y de dinero.

En esta primera tecnica, un color de colgadura por ejemplo sera representado por enico o seis grados degradados. Una ajuja enhebrada de cada uno de estos grados o seau seis agujas permitiraú modelar la colgadura que hay que representar nidicando con solamente los hilos, las linéas, las sombras, los mediotuites y los relieves.

Esta tecnica permite los fondos de loda clase de tejidos y se acomoda con los colores mas diversos a condición de superponer en la parte que hay que bordar y antes de trazar el dibujo otro tejido bastaute liso y regular, mas fino y lo mas claro posible.

Este tejido debera servir de primera luz indicando los ante planos mientras que los hilos fundidos con el por diferentes procedimientos haraú el resto.

El empleo del color aunque sea parcialmente por medio de la pintura no es nada recomendable Mas vale multiplicar las lineás donde pidan las sombras, que de trampear la tecnica, sustituyendo por otro oficio.

Sin embargo se toleran unas lineas de lapiz pastel color carne para las caras y las manos. cuando les faltan las sombras posibles a la seda y que no se quiera ejecutar en bordado lleno.

Los hilos de aro y de plata pueden entrar siempre en la confección de un trabajo en la primera tecnica como en las otras.

De este modo, se aseguran unos efectos felices que no conoce la pintura y que ignoran las otras artes, asi se armonizan y se unen maravillosamente los diferentes tintes de seda empleados en este trabajo.

Este grupo de procedimientos de nuestra primera tecnica, asegura el sujeto bordado un aspecto ligero y agradable aunque sea rebuscado, las transiciones suaves y frescas a la vez en los colores y un modelo decicado pero firme que ninguna otra tecnica de su genero puede darla.

Esta tecnica es sencilla, practica, bastante rápida y facil de hacer. Requiere sin embargo el conocimiento del dibujo y una justa idea de los relieves como hemos dicho en el primer capitulo ha armonia de los colores es tan indispensable que el conocimiento de los mismos puntos que contituyen la tecnica

No me corresponde a mi de daros aqui una clase de dibujo o de pintura, hay otros que se encargaráu de esto quizas. Contentemonos por ahosa del bordado propiamente dicho y veamos los diferentes puntos que determinan la tecnica de los debutantes, nuestra primera tecnica.

Estan reunidas en cuatro principales procedimientos a los cuales se refieren las quince maneras de interpretar.

Cuadro de los puntos de la primera tecnica

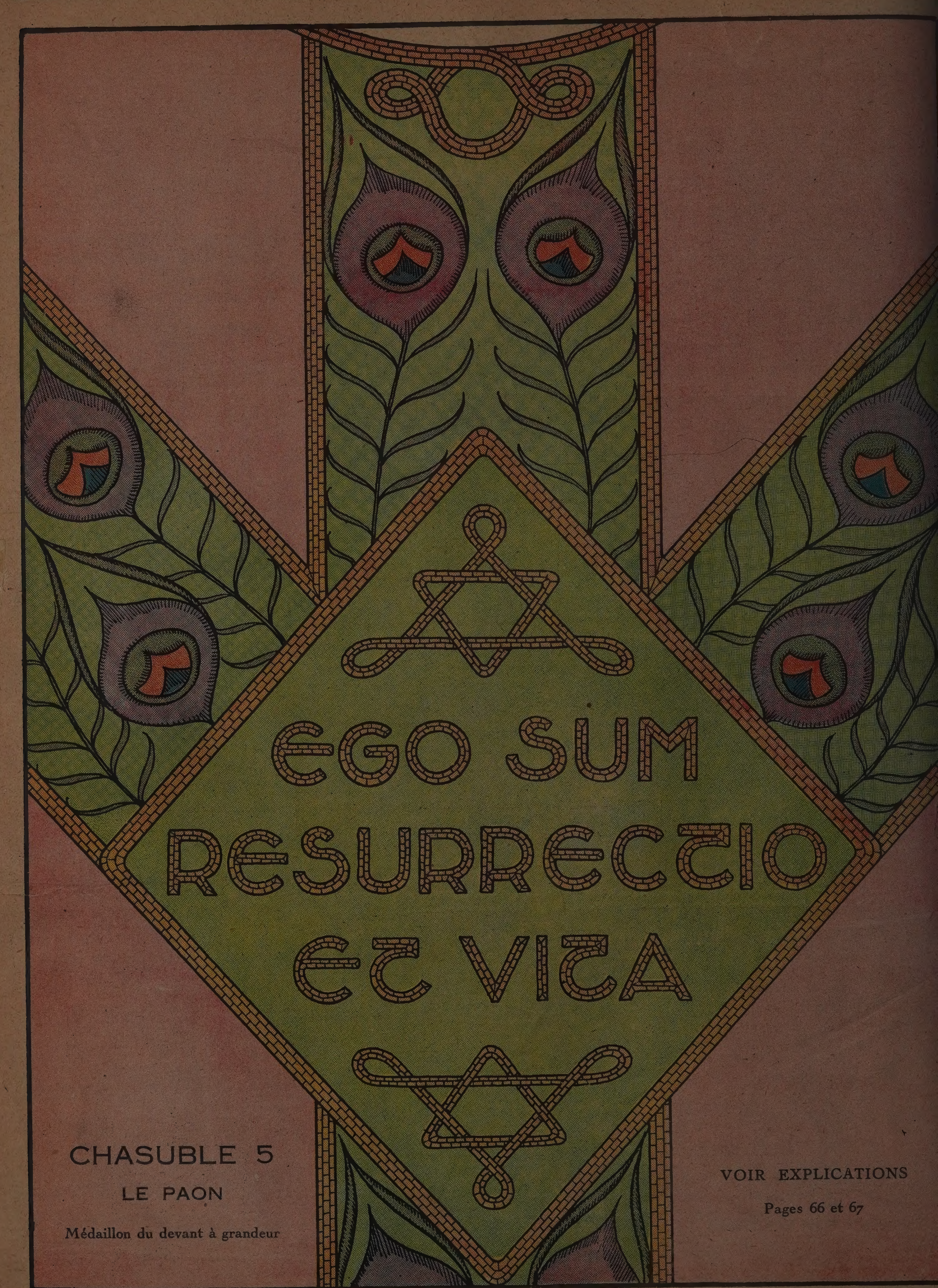
1. — *a)* Punto lanzado simple; *b)* Punto de linea o lanzado simple refundido.

2. — *a)* Punto corrido plano derecho; *b)* Punto corrido en relieve derecho; *c)* Punto corrido plano curvo; *d)* Punto corrido en relieve curvo.

3. — *a)* El cuadriculado ligero; *b)* El mosqueteado ligero; *c)* El mosqueteado ligero corrido.

4. — *a)* La capa de oro con un hilo con gauchillo; *b)* La capa de oro con dos hilos con gauchillo; *c)* La capa de oro para galon plano; *e)* La capa de oro para el engastado; *f)* La capa de seda para las esquinas o bordes (seguira).

Alfred PIRSON.



CHASUBLE 5

LE PAON

Médaillon du devant à grandeur

VOIR EXPLICATIONS

Pages 66 et 67

Le Gérant : R. POTENTIER

IMPRIMERIE MARTIN-MAMY, CROUAN & ROQUES — LILLE-PARIS
IMPRIMATUR DE L'EVÊCHÉ

F. JACQUES, *Conseiller artistique à l'Artisan Liturgique*